




BIBL00120

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO I. GENNAIO MCMXXV



*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'orchestra L. 40.—

Trascrizione dell'A. per pianoforte . . . 10.—



LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE L. 5.—

RITMI DEL CUORE » 5.—

VIOLE » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'assoneto)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Moravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 VIA BERCHET, 2 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

PIZZETTI I. - Un importante discorso agli alunni del Conservatorio di Milano	Pag. 3	Schumann per un «Tristano». - Italia. - Estero	Pag. 12
WEISSMANN A. - «L'Intermezzo» di R. Strauss alla Staats Oper di Dresda	" 6	PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nel 1924 (G. ALBINATI)	" 22
RAMPERTI M. - Il partito musicale di Robespierre	" 8	VITA MUSICALE: La Cena delle beffe al teatro della Scala. - Teatri. - Concerti	" 24
FAUSTINI-FASINI E. - Primo contributo per una biografia di Nicola Fago	" 9	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera	" 31
RIVISTA DELLE RIVISTE: Il «Concerto» per Pianoforte ed Orchestra di I. Stravinski. - Tendenze d'oggi. - Progetto di Roberto		IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	" 35
		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 36

FRANCO MUSICALE:

F. GIAMPIETRO: *Sento che l'amo.*

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER ISTRUMENTI A FIATO

FLAUTO

ZIPELLI (D.)
 E. R. 291. - *Sarabanda e Giga per Cembalo.* Trascrizione ed elaborazione per Flauto e Pianoforte.

CLARINETTO

BACH (G. S.)
 E. R. 280. - *Adagio della Sonata terza per Organo.* Trascrizione ed elaborazione per Clarinetto e Pianoforte.
 SCARLATTI (D.)
 E. R. 288. - *Allegro in Sol minore della Suite ottava per Clavicembalo.* Trascrizione ed elaborazione per due Clarinetti e Clarinetto Basso in Si bemolle.

OBOE

CORELLI (A.)
 E. R. 283. - *Sarabanda e Minuetto per Violino.* Trascrizione ed elaborazione per due Oboi e Pianoforte.
 GRAZIOLI (G. B.)
 E. R. 286. - *Adagio per Cembalo.* Trascrizione ed elaborazione per Oboe (o Violino o Violoncello) e Pianoforte.

CORNO

COUPERIN (F.)
 E. R. 284. - *Larghetto per Clavicembalo.* Trascrizione ed elaborazione per Corno o Corno Inglese e Pianoforte.

Trascrizioni ed elaborazioni di G. SETACCIOLI

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

FAGOTTO

CORELLI (A.)
 E. R. 282. - *Adagio per Violino.* Trascrizione ed elaborazione per Fagotto (o Violoncello) e Pianoforte.
 TARTINI (G.)
 E. R. 290. - *Largo della Sonata terza in Re minore.* Trascrizione ed elaborazione per due Fagotti e Pianoforte.

ISTRUMENTI DIVERSI

CLEMENTI (M.)
 E. R. 281. - *Canone del Gradus ad Parnassum.* Trascrizione per due Clarinetti in Si bemolle e due Fagotti.
 COUPERIN (F.)
 E. R. 285. - *I piccoli muffini a vento.* Allegretto vivace per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto.
 SCARLATTI (D.)
 E. R. 287. - *Allegro in Si bemolle della Suite ottava per Clavicembalo.* Trascrizione ed elaborazione per un Flauto, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti e Corno.
 E. R. 307. - *Pastorale.* Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto.
 SCHUMANN (R.)
 E. R. 289. - *Canto della sera.* Trascrizione su tre otave per Flauto, Clarinetto Si bemolle, Fagotto e Pianoforte.



Un importante discorso del Maestro Pizzetti agli alunni del Conservatorio di Milano

Signore e Signori,

Neppur io amo molto i discorsi. Anch'io so, che fare è sempre meglio che parlare. Nondimeno qualche volta parlare è necessario, e qualche volta giova, o perchè vi sian cose che sia bene far sapere al pubblico, specie se sian cose che riguardino un pubblico istituto, o perchè con le parole si possan chiarire problemi di pubblico interesse, o, finalmente, quando si voglia dare a propositi d'azione un peso che essi troppo facilmente e troppo spesso perdono se sian tenuti segreti.

Ho già esposto, con queste parole, le ragioni di questo mio discorso, che non sarà lungo: far note, cioè, alcune cose che della vita, dell'ordinamento e del funzionamento di questo Istituto, è bene il pubblico sappia: dichiarare alcuni proponimenti di azione, perchè sia più solenne l'impegno di adempirli; e rammentare l'importanza di una certa questione tra pedagogica e morale della quale troppo poco tengon conto, mi pare, si coloro che si avviano e si coloro che avviano altri agli studi musicali.

Quando, or è circa un anno, mi venne offerta dalla benevola fiducia del Ministero la direzione di questo Conservatorio, al quale per tanti anni aveva dedicato tanta mirabile attività e tante amorevoli cure il mio compianto predecessore Maestro Giuseppe Gallignani, io rimasi lungamente esitante, avanti di accettare: e una delle ragioni della mia esitazione — non la meno grave — era che io sentivo bene come accettare volesse dire impegnarsi non solo a far funzionare il Conservatorio in modo degno del suo passato — ricco, come ognuno sa, di fasti memorandi —, ma a farlo rivivere di una vita sempre più fervida e feconda. Una responsabilità, insomma,

alla quale temevo potessero essere troppo inadeguate le mie forze.

Il Conservatorio di Milano non può essere secondo a nessun altro: anzi, deve tendere a voler essere primo fra i primi; non solo perchè — e non c'è bisogno di vivere la vita quotidiana di questa meravigliosa città per sentirlo — non solo perchè Milano è la città in cui batte più forte il polso della vita nazionale, ma anche perchè una città che, pur volendo prescindere dalle sue numerose istituzioni di cultura artistica in genere e musicale in specie — e basti citare la benemerita Società del Quartetto — può gloriarsi di un'istituzione artistica quale è la Scala, non può, non deve avere una Scuola musicale se non eccellente. Voi comprendete, Signori, come avendo queste idee, questi convincimenti, io dovessi sentirmi esitante ad assumere l'ufficio offerto.

Sapevo benissimo che per tutto ciò che avesse riguardato l'ordinamento artistico e didattico del Conservatorio io avrei trovato la più attiva rispondenza ai miei propositi nei professori, e che ad essi avrei potuto chiedere consiglio e aiuto ogni qualvolta avessi avuto un dubbio da chiarire anche a me stesso, o mi si fosse presentata una difficoltà che mi paresse troppo arduo superare da solo. Ma un Istituto di cultura non richiede soltanto attività culturali, scientifiche o artistiche che siano; richiede anche uomini, capacità, competenze amministrative. A questo proposito il Ministero mi soccorse con la istituzione di un Consiglio di Amministrazione, che è attualmente composto, oltre che del Direttore del Conservatorio che lo presiede, dei professori Paribeni e Pozzoli rappresentanti del Collegio degli insegnanti, e di due rappresentanti del Ministero, l'avv. Umberto Campanari, esempio di infaticabile atti-

vità, e il prof. Ludovico Barassi, succeduto a S. E. il Senatore Casati, ai cui preziosi consigli fu forza rinunciare quando egli fu assunto al supremo governo della Pubblica Istruzione.

Il Consiglio d'Amministrazione, il quale, per la parte che è di sua competenza, collabora al governo del Conservatorio con la più perfetta concordia di intenti e di provvedimenti, ha già preso in esame, conseguendo la soluzione, parecchi problemi che era opportuno considerare e risolvere. Per citare soltanto alcuni dei più importanti, dirò che esso ha regolato con norme chiare e rigorose la gestione dei saloni del Conservatorio, nell'intento che essi non debbano servire, d'ora in poi, che allo scopo per cui furono costruiti, cioè a manifestazioni musicali; poi ha preso in esame la gestione dei legati dei quali il Conservatorio ha l'usufrutto a beneficio degli alunni più meritevoli, intendendo che le rendite di essi non abbiano mai a rimanere inassegnate ma vengano anno per anno regolarmente distribuite; e infine, per tacere di cose minori, ha iniziato studi e pratiche per una più conveniente sistemazione e un più decoroso ordinamento dei locali dell'Istituto.

Ai Colleghi del Consiglio d'Amministrazione, per la loro illuminata e fervida collaborazione, mi sia concesso rivolgere pubblicamente un ringraziamento cordiale.

Per quel che riguarda l'ordinamento artistico e didattico, il Conservatorio di Milano, come tutti gli altri Conservatori italiani, governativi e comunali, soffre di una troppo sensibile inadeguatezza dei programmi allo scopo che per essi dovrebbe essere conseguito: e non parlo tanto dei programmi di studio quanto di quelli degli esami.

Intendiamoci. Io so benissimo che il valore degli insegnamenti non dipende dai programmi ma dagli insegnanti, dalla intelligenza e amorevolezza e attività degli insegnanti. Né io chiederò mai a nessuno dei miei professori di svolgere il loro insegnamento, nella loro scuola, in quei modi, in quella misura, secondo quei trattati indicati da questo o quel programma stampato. Pur che l'insegnamento dia i frutti che esso deve dare, e che da esso si possono esigere, sia liberissimo l'insegnante di condurlo, regolarlo, distribuirlo, secondo a lui sembra meglio e secondo le varie capacità e il vario sviluppo mentale e anche fisico degli alunni. Ma poiché, in forza di una disposizione governativa non recente ma che risale a non moltissimi anni, agli esami per il conseguimento dei diplomi possono presentarsi al Con-

servatorio anche giovani provenienti dall'insegnamento privato — che potrà essere, beninteso, eccellente ma sul quale non v'è né possibilità né diritto di controllo — è evidente che i programmi degli esami di diploma dovrebbero essere tali da dare le più sicure garanzie sulla vastità e profondità degli studi fatti dai candidati: e tali non sono. — E voi — si dirà — modificateli, fatene dei nuovi. — Lo avremo già fatto, se fosse stato in nostra facoltà. Ma i programmi degli esami di diploma, i quali, nonostante le proposte e richieste di rifacimento più volte presentate al Ministero in oltre vent'anni, vigono appunto da oltre vent'anni, sono programmi ministeriali, e soltanto il Ministero può ordinarne la revisione e il rifacimento. Noi, professori e Direttore, non possiamo rivedere e rifare, quando lo giudichiamo opportuno ed utile, che i programmi degli esami interni, di passaggio da un corso a un altro; e abbiamo infatti programmi che rendono certi nostri esami di passaggio quasi altrettanto ardui quanto quelli che poi, secondo i programmi governativi, vengono sostenuti due o tre anni più tardi, alla fine dei corsi. Confidiamo però che, prima o poi, sarà ordinata dal Ministero la revisione dei programmi degli esami di diploma: e allora si potranno rivedere e rifare anche quei programmi degli esami di Composizione che, così come sono ora, sono altrettanto inadatti a provare le facoltà creative del candidato quanto a dimostrare la sua preparazione culturale e le sue eventuali qualità didattiche e critiche.

Un'altra deficienza di cui soffre sino all'anno passato il Conservatorio di Milano — e tuttora ne soffrono molti altri Istituti musicali italiani — era quella di una scuola di lettere italiane, l'utilità — anzi, dirò di più, la necessità — della quale non potrebbe essere negata o messa in dubbio se non da chi credesse potersi considerare i compositori come cantastorie da piazza e i musicisti esecutori come suonatori di marce e ballabili. Una delle condizioni che io rispettosamente posi al Ministero per assumere la Direzione di questo Conservatorio fu appunto la immediata istituzione dei corsi letterari e di cultura generale. I quali furono infatti istituiti l'anno passato, ma per essere stati improvvisati non poterono funzionare che in modo imperfetto. Ora, per le volenterose e intelligenti cure degli insegnanti ad essi preposti, funzionano con maggiore regolarità: e una sistemazione definitiva riceveranno quando il Ministero avrà provveduto al passaggio a ruolo anche dei professori di lettere.

Sempre nell'intento di promuovere e mag-

giormente favorire l'educazione spirituale e la coltura degli alunni, io resi l'anno scorso obbligatorio lo studio della Storia della Musica, oltre che per gli alunni di Composizione, anche per gli alunni strumentisti. Ed ora ho istituito un corso di Esercitazioni di Musica da Camera che gli alunni dei corsi superiori seguono, mi pare, con confortante interesse.

Altre cose da fare — da potere e da dover fare — ce ne sono, molte: e i miei professori ed io faremo, come meglio ci sarà possibile, quel che toccherà a noi. Ma c'è anche la parte che tocca agli alunni, e che essi e le loro famiglie devono considerare.

Alla fine delle due ultime sessioni di esami è giunta anche a me qualche rara voce di critica sulla severità delle Commissioni esaminatrici. Devo dir subito che le Commissioni saranno anche più esigenti e severe per l'avvenire, persuase di compiere così un alto e preciso dovere non solo verso l'arte e verso la propria coscienza, ma anche verso gli esaminandi. La severità — non mai disgiunta, si intende, dalla equità più scrupolosa — non dà mai piacere, a chi la esercita: ma quando si tratti di studi è un dovere, sempre, e tanto più quando si tratti di studi artistici.

Nessuno, a questo mondo, ha il dovere di far professione d'artista. Obbligatoria è l'istruzione elementare, per la quale tutti devono arrivare a saper leggere e scrivere; obbligatorio è il servizio militare, per il quale tutti devono mettersi in grado di contribuire alla eventuale difesa della patria; obbligatorio è, o dovrebbe essere, lavorare secondo le proprie attitudini e facoltà per contribuire alla prosperità della vita sociale. Ma di essere artisti obbligo non c'è. Le attitudini, le doti artistiche sono un divino dono del quale nessun uomo che le possiede potrà mai ringraziare Dio abbastanza; ma sono, appunto, un dono, non un diritto, e chi non le abbia avute in dono nascendo non può pretendere di averle in dono dopo dagli uomini, i quali non possono darle perchè non sono dèi. Ora, agli esami di ammissione nei Conservatori musicali è a quelli di licenza si presentano troppi che hanno attitudini e qualità artistiche dubbie o mediocri, e troppi che non ne hanno affatto: e molti — disgraziati — tentano le vie dell'arte soltanto per esser caduti fatti appena quattro passi su la via degli studi classici, o su quella degli studi tecnici o commerciali o altri che siano.

Di fronte a casi come questi, che sono — ripeto — numerosissimi, la indulgenza, la arrendevolezza delle Commissioni esaminatrici

sarebbe peggio che colpevole, e la severità è un dovere imperioso.

E se a coloro che chiedono l'ammissione in Conservatorio non si può chiedere se non di dimostrare attitudini allo studio della musica e alla pratica di uno strumento, a coloro che affrontano esami superiori si può, si deve, chiedere di più, si devono chiedere le prove del loro amore per l'arte che professano.

L'arte vuole anzitutto essere amata, per donarsi. E non solo da chi la professa nelle sue forme più piene e complesse, ma da tutti che la praticano, anche dai più umili. In un'opera d'arte non v'è nulla di superiore e nulla di inferiore: se tutto è arte, tutto bellezza, tutto è egualmente importante, la melodia e gli accordi che la generano, il canto di una voce umana e l'accompagnamento degli strumenti, il ricco disegno sonoro di un violino e il colpo di un timpano. E chi ha avuto la fortuna di sonare sotto la direzione di quel Maestro — vero, grande Maestro — che è Arturo Toscanini: chi, per esempio, ha sonato da lui diretta una di quelle opere del nostro '800 che a furia di ingiurie patite da esecutori ignoranti o cinici eran diventate come un prezioso gioiello sul quale il contatto ripetuto di innumerevoli mani sudicie avesse disteso una incrostazione di fango; chi codeste opere ha sentito rivivere, per virtù del grande interprete, piene di caldo fervido sangue, sa come tutto questo che io dico sia vero, sa come ogni nota di una partitura possa tramutarsi in vita.

Uno che professi l'arte senza amarla, senza credere in essa come in una altissima forma di religione, è come un prete che dicesse messa senza credere nel sacramento dell'Eucaristia. E come un cattivo prete nuoce più alla religione che non cento laici incuranti della propria vita spirituale, così nuoce all'arte un cattivo musicista, un cattivo pittore, un cattivo poeta.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

Preghiamo di rimmetterci con sollecitudine l'importo dell'abbonamento per 1925, ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio della Rassegna.

Tutti gli abbonati al corrente coi pagamenti riceveranno a titolo di omaggio il numero speciale di « Musica d'Oggi » — di prossima pubblicazione — dedicato a GIACOMO PUCCINI.

"L'Intermezzo,, di R. Strauss alla Staatsoper di Dresda

Constatiamo che mai commedia musicale ha fatto ridere il pubblico come questa. Esaminandone le ragioni, troviamo anzitutto la materia stessa, che doveva piacere; in secondo luogo, il modo col quale fu trattata.

Era infatti buona idea quella dello Strauss di fare delle proprie cose di famiglia il soggetto di una commedia musicale, sebbene taluni vi possano dare un'interpretazione piuttosto tragica; poichè lo Strauss, al contrario di tanti mariti, dispone di tale pazienza da sopportare anche l'insopportabile e di prenderlo, anzi, dal lato umoristico. Sappiamo che la moglie sua lo ha ispirato diverse volte come compositore: essa rappresenta il personaggio più importante nella *Vita dell'eroe*, ove è caratterizzata dal primo violino, non sempre, però, in modo troppo lusinghiero. Ma in fine s'innalza un canto lirico all'indirizzo di lei. Tutti i capricci della signora sono dimenticati; essa è trasfigurata; se non è una santa, per lo meno è pubblicamente riconosciuta buona. Nella *Sinfonia domestica* si va un passo avanti. Il figlio è nato. Tutta la vita di famiglia comincia ad essere musicata; i nuovi sentimenti si manifestano con qualche tratto mendelssohniano; s'odono grida qua e là. Ma tutto questo è idealizzato, e la fuga finale, sebbene destinata ad esprimere la rissa e la riconciliazione, pure ci convince, non soltanto per la maestria della forma, ma anche come musica pura.

La situazione però cambia, quando vi s'aggiunge un testo. Si diventa più precisi. Assistenti a delle scene di famiglia in cui nulla più si nasconde; sentiamo delle parole che nella buona società o non si dicono oppure si tengono segrete. Questo è appunto il caso del nostro *Intermezzo*, dove le parole fatte per non essere udite volano di continuo per l'aria. Si crede forse che con tutto ciò il personaggio che si proficisce, riesca buono e degno di tutto l'amore che gli si prodiga? Inutile di dire che è ancora la signora Strauss. Così si può affermare giustamente che questa commedia musicale è di consolazione per tutti i mariti e d'incoraggiamento per tutte le signore a non frenare mai gli accessi del loro malumore. Ma l'essenziale è che la curiosità di tutta la borghesia vivamente interessata alle vicende della famiglia Strauss è tenuta viva. *L'Intermezzo* è una buona speculazione sul gusto della classe media. Sarà sempre interessante di vedere un compositore di tanta reputazione intricato in un affare

d'amore, senza che egli stesso ne abbia la colpa, e la signora sul punto di farsi fare la corte, senza che mai si possa sperare un adulterio. Forse anche il contrario non dispiacerebbe. Ma comunque, il pubblico è contento.

Non potrebbe, però, esserlo completamente se non ci fosse la maestria straussiana che sottolinea ogni parola e ci regala tanta musica da non sapere come eseguirla.

Riccardo Strauss aveva fatto una esperienza poco piacevole col suo *Schlagobers*, all'Opera di Vienna, e di là aveva ritirato *L'Intermezzo* per darlo a Fritz Busch di Dresda: anche questo è un sintomo della crisi straussiana che si è manifestata da qualche tempo. Il direttore e il compositore Strauss non hanno mai vissuto in buona armonia, perchè il compositore aveva troppo ispirato il direttore. Intanto la crisi ha trovato una soluzione nel congedo di Strauss, che, però, potrebbe anche essere provvisorio. Il maestro si vedeva esposto a dei malintesi, e per evitarli, pubblicò una prefazione all'*Intermezzo*, in cui espose come avesse sempre dato la maggiore importanza alla parola nell'opera. Non negava la propria colpa riguardo all'accompagnamento, spesso troppo denso e complicato, ma ne attribuiva una parte ai direttori d'orchestra che non riuscivano a far risaltare chiara e distinta la parola, coprendola colla piena sonorità dell'orchestra. Egli stesso aveva fatto progressi considerevoli nel trattamento della parte vocale nell'opera. Mentre nell'*Elettra* la parte orchestrale molto ricca minacciava sempre di soffocare i cantanti, nel *Rosenkavalier* il testo riesce più chiaro e l'*Ariadne auf Naxos* fa un altro passo avanti limitando l'orchestra a proporzioni di musica da camera. Oltre a ciò, l'ultima edizione di quest'opera contiene un primo atto colla scena dietro le quinte, sorprendente per la nuova combinazione di prosa, recitativo secco e recitativo accompagnato adoperati con maestria inaudita. Questo primo atto di *Ariadne* deve essere considerato come preparazione all'*Intermezzo*, in cui il tentativo fatto di fare risaltare le parole e di accomodarvi l'accento musicale è interamente riuscito.

Un'altra questione è quella di vedere se tutte queste scene di casa, di cucina e di sport siano proprio fatte per esser messe in musica. Tale problema però non esiste per R. Strauss. Egli ha la mano facilissima e non conosce difficoltà nel tradurre cose intraducibili. Anche il gusto suo non conosce ostacoli. Può sembrare strano che un maestro di tanta fibra pensi veramente

alla possibilità di musicare le cose più prosaiche della vita; che la predilezione per il gioco delle carte chiamato « Skat » vi trovi il suo posto. E ciò pure costituisce un piacere per i borghesi che si sentono in perfetta armonia col famoso compositore. Nulla resiste, o almeno sembra resistere, alla sua penna; la sua abilità descrittiva dà qui pure alcune prove incomparabili, ma fortunatamente egli si rammenta anche del più bel passaggio del *Rosenkavalier* e dell'*Ariadne*, e colla sua forza d'associazione arriva a fonderli insieme. Vi s'aggiunge poi la nota sentimentale quando la mamma parla col bambino, e più particolarmente alla fine dell'opera quando tutte le forze si concentrano nell'apoteosi della signora che non dà segni di pentimento. Il respiro della musica non è mai interrotto; sono tredici scene che trascorrono come un film e unite da una musica sinfonica, in cui si svolge tutta la potenza dell'autore.

Mai non ci disturba un suono rauco nella piccola orchestra; tutti gli effetti sono ben calcolati, e tutta la partitura lascia l'impressione di perfetta semplicità, mentre è scritta colla maggior raffinatezza. Ecco, dunque, che esistono tutte le condizioni per il successo di pubblico.

A questo ha contribuito molto un'esecuzione fatta apposta per dare all'opera più importanza che non abbia e pretenda di avere. Assumendo il titolo di *Intermezzo* potrebbe disarmare coloro che avanzano ragioni di estetica, ma rimangono pure quei motivi sopraddetti che impressionano male il critico.

Fritz Busch non ha quella mano facile che ci vuole per far risaltare il ritmo viennese nelle danze, ma da valoroso direttore d'orchestra ha ricavato dalla partitura tutti gli effetti possibili e anzitutto messo in rilievo la parola secondo le intenzioni di Strauss. Il teatro di cui è direttore artistico, ha l'ambizione di portare l'esecuzione delle opere al livello dell'arte moderna. La messa in scena dell'*Intermezzo* fatta da Aloisio Mora ne è una valida prova. Tutti i cambiamenti di scena succedendosi senza interruzione ci procurarono due ore e mezzo di suggestivo spettacolo. Ma ciò che maggiormente contribuì a dare splendore all'opera, fu l'interpretazione della parte principale che trovò in Lotte Lohmann della Staatsoper di Vienna una cantante nata per creare uno stile nuovo sintetizzante il canto e la declamazione. Fu lei che seppe realizzare le intenzioni di Strauss con una perfezione fin qui non ancora raggiunta dalla stessa. Prosa, recitativo, canto si svolgevano con asso-

luta naturalezza. La signora fu caratteristica, ma non senza un fondo di bontà e di amabilità che s'intravedevano anche nei momenti più penosi. Richard Strauss stesso, oppure Robert Storch nel linguaggio del libretto, fu rappresentato dal signor Correk in un modo non troppo caratteristico, ma la somiglianza fra lui e Strauss fece impressione. Ci fu pure un certo Strauski, ora Kapellmeister in America, su cui ricade la colpa del qui-pro-quo che poteva condurre al divorzio. E fra i compagni dello Skat si osservò un noto Kommerzienrat amico di Strauss, interpretato da Ermoldt, non senza esagerazioni.

Per ora questa opera buffa, apparsa giusto nell'epoca di tentativi interessanti, ma non tanto attraenti per il pubblico, s'incammina verso un successo mondiale. Quanto durerà? Certo almeno fino a che Riccardo Strauss interesserà il pubblico.

ADOLF WEISSMANN.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

BACH (G. S.).

23 Pezzi facili, scelti, ordinati e diseggiati, con note illustrative e la maniera d'esecuzione di tutti gli abbellimenti da B. MUGELLINI.

E. R. 450. - Testo italiano, spagnolo e francese.
E. R. 451. - Testo italiano, francese e inglese.

BACH (W. F.).

E. R. 457. - 12 Polonesi, riveduti e diseggiati ad uso di studio da A. LONCO.

BERENS (E.).

E. R. 456. - Nuova Scuola delle Velocità. 40 Esercizi. Op. 61.

COUPERIN (F.).

E. R. 403. - 12 Pezzi facili, scelti, ordinati, riveduti e diseggiati da A. LONCO.

HAENDEL (G. F.).

E. R. 418. - Sei Fughette, rivedute e diseggate ad uso di studio da A. LONCO.

KALKBRENNER (F.).

E. R. 448. - 24 Preludi. Op. 88. Edizione riveduta, corretta e diseggiata da B. MUGELLINI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il partito musicale di Robespierre

Come spesso accade, Massimiliano Robespierre, rivoluzionario in politica, fu in arte un irreducibile conservatore. Certo dovette parere più facile, a lui, mutare la faccia al mondo che ad uno spartito. Ghigliottinatore di re, non avrebbe avuto cuore di decapitare una semicroma dichiarata inviolabile dai canonici. E visse e morì con questa fede: che in musica vale soltanto l'*ancien régime*.

E inteso che quando si parla di Robespierre musicista, non si allude al dilettante di clavicembalo, all'avvocato di Arras che provava con un dito, su flebili tasti, la *Gavotte d'Ekampes* o il *riguado* in voga, « con poca soddisfazione dei vicini » — come è scritto un biografo, il Lewis — e poche speranze d'immortalità. Parliamo di Robespierre frequentatore di teatri, spettatore appassionato, partigiano, e spesso intemperante e attaccabrighe. Orbene: questa partigianeria del Dittatore giacobino si esercitò, in musica, proprio contro colui che aveva propugnato in Francia la rivoluzione del melodramma, proprio contro il Robespierre musicale: Cristoforo Gluck.

Ricordiamolo, giusto centotrent'anni dopo che la testa dell'austero Massimiliano è caduta sotto i colpi di Tallien. Un ventennio prima, Robespierre era ancora spettatore oscurissimo del teatro d'opera, in attesa di diventare prim'attore in quello della politica. E giusto allora era più viva, in tutta la Francia ancora monarchica, la disputa memorabile fra « gluckisti » e « piccinnisti »: seguaci, i primi, della riforma introdotta dall'organista tedesco; avversari gli altri, nel nome dell'italiano Piccinni, d'ogni offesa al canone e alla tradizione. Tra costoro, appunto, il Robespierre.

Le circostanze dell'artistico duello appaiono quanto mai curiose, nei riguardi del ribelle Massimiliano. La Delfina aveva invitato a Parigi il suo compatriota, il cavalier Gluck, preceduto da una reputazione considerevole ottenuta fra i teatri austriaci e gli italiani. Per far dispetto alla Delfina, Madame Dubarry, favorita del Re, s'era creduta in dovere di avere anch'essa il « suo » compositore. E questo fu Piccinni. La celebre tenzone nacque così. Si dice che in ogni litigio umano occorra *chercher la femme*. Qui se ne troverebbero due. Dieci anni di polemiche, di fazioni, di risse, di legname — perchè anche allora ci si bastonava,

ma per motivi d'arte, per ragioni serie — ebbero origine da una rivalità di *boudoir*.

Dapprima il partito di Maria Antonietta e quello della cortigiana battagliarono in sordina, fra corte e sottoportico. Poi la guerra s'estese, uscì all'aperto, trascinandosi il pubblico, la folla, la Francia. Ed eccoci alla famosa prima rappresentazione dell'*Ifigenia in Tauride* — del Gluck, appunto — accolta dai « piccinnisti » con grande collera di fischi e di grida. Tra i più rumorosi — scrive Carlo Vogel — fu notato un giovine di media statura, pallido, magro, accigliato, elegante. Appariva anzi, a vederlo, tanto distinto! Invece, subito dopo la sinfonia, dal giacobino saltò fuori il fanatico. Quel pallore s'accese, quell'aria riservata e ritrosa si scompose irrosamente, quella bocca d'asceca mandò all'aria sibili da fumaiolo, strilli da tacchino. E il giovine fu dovuto « espellere dalla sala ». Condotto da due gendarmi al posto di polizia, il disturbatore, ridivenuto l'impassibile Robespierre, rivelò tranquillamente l'essere suo.

Studiava diritto, allora, il feroce Massimiliano. Ma poiché la pratica dell'avvocatura non gli impediva — come anche spesso accade — di essere nei propri giudizi smodato, nelle proprie sentenze ingiustissimo, non ammetteva in musica che l'opera italiana. Ciò che non fosse di suo gusto, alla ghigliottina! All'infuori di Piccinni, il futuro despota non avrebbe compatito alcun autore: men che meno, un autore raccomandato dalla Corte. Dobbiamo credere che il pregiudizio politico influisse già allora sulle opinioni estetiche; e che solo per far torto a una regina, il giacobino Robespierre si adattasse a prender le parti d'una cortigiana? I biografi più recenti lo negano. Pare davvero ch'egli avesse, anche in arte, dei principi. E che anche in arte si valesse, per difenderli, d'ogni mezzo.

Pare. Non è provato. Son noti i termini del dissidio. I « piccinnisti » vantavano l'eleganza delle idee, l'abbondanza, la facilità, la vaghezza melodica del loro favorito; celebravano l'emozione e la seduzione spiranti dal suo *coeur léger*. Cuore leggero! I critici, e persino i partigiani, mettevano allora delle involontarie, innocenti restrizioni negli elogi loro; di cui naturalmente gli avversari s'impadronivano. E la italica leggerezza era schernita dai fautori del Gluck, celebranti invece il senso di verità, la giustizia d'accento, la potenza nella semplicità, il valore costruttivo e sovversivo dell'opera del

Primo contributo per una biografia di Nicola Fago (1)

Che Taranto sia stata la patria di Giovanni Paisiello, uno dei più versatili e potenti ingegni del secolo XVIII e che insieme al Guglielmi, al Piccini ed al Cimarosa precorse l'epoca rossiniana, non solo tutti sanno; ma anche il più modesto e superficiale cultore di storia musicale sa che Taranto, la quale dovrebbe essere orgogliosa di aver dato i natali al cantore di colei la cui dolcissima pazzia si spense in un'aureola di felicità, fino ad oggi non ha richiamato i resti mortali di tanto illustre figlio e non gli ha ancora eretto un monumento che degnamente lo rappresentasse. Augurandoci che nel prossimo bicentenario della nascita di colui che fu simbolo di sana gaiezza, di soave sentimento e di dolcissima armonia, le sue ceneri siano restituite alla città natale e che la gloriosa memoria sia onorata con feste solenni e con un durevole monumento (di lui degno e della patria), proseguo nel mio dire.

Che pure in Taranto fossero nati Aristossene detto l'armonico, valentissimo musico e fondatore di una scuola i cui principi erano opposti a quelli di Pitagora ed autore di un trattato (che può ritenersi il più antico che in tale materia sia stato scritto) dal titolo: *Harmonicorum Elementorum*, nonché dei *Fragmenta Rhythmicorum*; ed il celebre filosofo pitagorico Archita, studiosissimo nelle musicali discipline da trovare il rapporto della terza maggiore (5/4), è noto alla maggior parte degli studiosi.

Ma che la città bimare abbia dato i natali a Nicola Fago (detto perciò il *Tarantino*), alla gloria del quale basta più che le sue opere, quantunque le poche che a noi sono pervenute siano tutte rimarchevoli per la vasta dottrina contrappuntistica e per la genialità d'ispirazione (2), quella di aver avuto per discepoli Nicola Sala che giustamente si deve annoverare fra i più profondi armonisti della prima metà del secolo decimottavo e Leonardo Leo (altro figlio della Puglia), che doveva insieme ad Alessandro Scarlatti e Francesco Durante fon-

(1) Fago è un compositore tutt'altro che sconosciuto alla musicologia, specialmente tedesca. Né ciò che l'articolista attribuisce al tarantino Archytas è accettato da tutti, anzi lo è da pochi, se per il rapporto di terza maggiore vale in generale la paternità riconosciuta a Didimo. Lasciamo poi all'articolista stesso tutta la responsabilità per il suo giudizio ottimista sulle opere del Fago. N. d. D.

(2) E non — come scrive il Fétis — che *ses idées manquent d'originalité*.

MARCO RAMPERTI.

tedesco; e la bellezza armonica, e la forza patetica, e il mistico fervore. Ora non si conosce né una pagina né un discorso di Robespierre, ove tali termini dell'artistico dissidio siano soltanto esaminati. L'opinione sua non è manifesta che da un sibilo, e da una traduzione al posto di guardia. Il tribuno in parrucca bianca e *redingote* azzurra, l'« incorruttibile » che faceva alla cittadina Olimpia Duplay una corte discreta... e mitologica, il raffinatissimo che si faceva ritrattare con una rosa in mano, e rimava piccoli versi in onore dei passeri parigini, il settario puro e sensibile che pareva, fra gli scaldi della Rivoluzione, prodigiosa eccezione di compostezza, affidava la propria estetica a un fischietto d'argento. Intui sul gusto, probabilmente, anche una ragione fisica. Quella pallida e triste magrezza non poteva consolarsi che al soffio della pura, letificata melodia Piccinniana; non poteva sentirsi bene, per contrasto, che accanto al nostro invidiato *coeur léger*. Odiava la forza sanguigna di Gluck, come l'avrebbe odiata in Vergniaud o in Danton. Egli era d'altra natura. Amava, abbiam detto, i passeri e le rose. Ed aveva gusti da parrucca bianca: quella che non smise mai, neppure tra le procelle del terrore. Era lontano dal *pathos* del tedesco, come lo era stato da quello di Camillo Desmoulins. Voleva la grazia. Non la passione. Voleva l'agilità sfiorante e innamorante di cui Olimpia Duplay era l'incarnazione, e la sua propria poetica un anelito. O forse, a questo involontario, terribile funambolo della storia, c'era qualche cosa di Gluck che appariva anche più distante e più avversa: la sincerità. Un uomo che recitava — sia pure austeramente, e in *redingote* — una parte, non poteva perdonare all'autore dell'*Ifigenia* di scrivere una musica, la quale equivaleva a una confessione.

La fischietta all'*Ifigenia in Tauride* è del Robespierre di vent'anni. Non gli toccò, allora, che di essere messo alla porta. Vent'anni dopo Massimiliano Robespierre interrompeva un'opera secolare la quale aveva nome monarchia; e non lui, ma la monarchia, veniva sfrattata senza pietà. Di quest'altra sua sedizione non doveva rendere conto che molto più tardi, e ben più gravemente, pagandola con la vita. E il biografo ora dà per certo che nel salotto di madama Tallien, proprio la sera del suo supplizio, fu intonata fra arpe e clavicembalo proprio l'aria dell'*Ifigenia*; quasi che anche lo spirito di Cristoforo Gluck avesse, quella sera, una vendetta da esprimere contro il suo acerrimo, e ormai defunto nemico.

dare quella scuola napoletana la cui fama dura tuttora, pochi della generazione presente lo sanno e — perchè tacerlo? — completamente ignorato da diversi storici pugliesi, fra i quali il P. Domenico Ludovico De Vincentis (*Storia di Taranto*: Taranto, 1878), A. Valente (*Molle Tarentum - Studii e ricerche*: Taranto, 1893), Pietro Marti (*Origine e Fortuna della Cultura Salentina nei secoli XVII e XVIII*: Ferrara, 1895) ed Andrea Martini (*Breve storia di Taranto narrata al popolo*: Taranto, 1923).

Infatti, se ricca è la letteratura musicale riguardante il geniale compositore della *Nina* o sia *La pazza per amore*; se abbondanti sono le notizie che sul maestro di Platone e sul discepolo di Mnesia detto lo *Spintharo* ci hanno lasciato (per non citare che i maggiori) Casiodoro, Tolomeo, Nicomaco, Boezio, Cicerone, Aulo Gellio e Jamblico di Calcide; quasi nulla sappiamo intorno alle vicende esteriori ed interiori della vita di Nicola Fago che — ripeto — ebbe nell'insegnamento la più grande idea dell'ufficio di precettore, come pure circa il loro rapporto con le sue creazioni musicali.

Nella speranza che sorga ben qualcuno che ridia il Fago alla memoria delle giovani generazioni (e colui che farà ciò compierà opera doppiamente meritoria: sarà nello stesso tempo una riparazione all'ingiustizia degli uomini che vollero condannare tanto illustre maestro al doloroso oblio ed uno splendido omaggio reso alla di lui memoria), mi limiterò di portare a conoscenza degli studiosi il suo atto di nascita, ed in omaggio alla verità storica di rettificare un'inesattezza nella quale sono caduti il Grossi (*Le belle arti, etc.*: Napoli, 1820) ed il Florimo (*La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*: Napoli, 1882).

* * *

Principiamo dall'atto di nascita.

Da questo documento che ebbi la fortuna di rintracciare dopo pazienti ricerche nel registro dei battezzati dal 1668 al 1678 (fogl. 42), esistente presso la Chiesa Cattedrale di S. Cataldo in Taranto, risulta che il successore di Cristoforo Caresana il *Veneziano* alla direzione della Cappella al Tesoro di S. Gennaro di Napoli (3), nacque non nel 1674, come asseriscono la maggior parte dei suoi biografi, e nemmeno nel 1692 come pretenderebbe G. B. Grossi (*op. cit.*), ma bensì nell'anno istesso che in Venezia moriva Pier Francesco Cavalli e precisamente la sera del giorno 19 gennaio 1676 alle ore

(3) S. di Giacomo: *I maestri di Cappella, i musicisti e gli strumenti del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli, MCMXX, pag. 10.

cinque (*die 19 et hora quinta noctis sequentis*), da Giuseppe e da Caterina De Mastrunuzzo.

Ecco pertanto la copia esatta di questo prezioso certificato che oltre a distruggere tutte le inesattezze che ancora oggi purtroppo corrono su questa data, ci spiega come essendo la madre del Fago della stessa famiglia di quell'Oronzio De Mastrunuzzo che tanto si distinse durante la rivoluzione ed assedio di Messina (1674-78) si dà « dare quel splendore al suo nome e fama che gli negò la fortuna della suoi natali » (4), poté il giovane Nicola essere ammesso (mercé l'interessamento di tanto illustre congiunto) nel *Conservatorio della Pietà dei Figliuoli Turchini* in Napoli.

DIE EIUSDEN (23 genn. 1676).

Nicolaus Antonius Iannuaris filius legitimus et naturalis — Josephi Fago, et Catherina De Mastrunuzzo coniugum huius ci — vitatis natus die 19, et hora quinta noctis sequentis huius — Mensis. Fuit Baptizatus iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae a me — Abb. Aloysio Cleri Canonico decano Cathedralis et Levatus in Sacro — fonte a Josepho Antonio Bossita huius Civitatis.

Ritenute dunque infondate le asserzioni dei biografi del Fago circa l'anno di nascita del *Tarantino* e provato così la poca veridicità di essi, lasciando che altri di me più competente ridia alla memoria degli uomini, al culto delle generazioni dell'avvenire chi fu ingiustamente, imparzialmente perduto dalla fallace memoria degli uomini ancor più fallaci, rettifico ora una delle tante inesattezze di cui sono piene le brevi biografie che il Grossi ed il Florimo hanno scritto dell'allievo di Francesco Provenza.

Quantunque il compianto archivistica di S. Pietro a Majella non faccia suo l'errore del Grossi circa l'anno di nascita del Fago facendola questo accadere come la maggior parte degli scrittori nel 1674, pure conviene con il compilatore dell'*Elenco di Maestri di Cappella usciti dalla scuola di Musica di Napoli*, avere il Fago « composto molte opere, fra le quali la più stimata è il dramma tragico del Duca Marchesi (*sic*), intitolato l'*Eustachio* ».

(4) *Storia Tarentina—Raccolta da molti Scrittori antichi e moderni, e fedelissimi Manoscritti dal P. R.—P. Maestro Ambrosio Merodio—dell'Ordine Eremitano di S. Agostino della Città di Taranto—Dottore Collegiale delle Generali Università di Sardegna in Cagliari: Teologo dell'Emine—fissimo e Riforma Signor Cardinale Raggio—* (pag. 462).

Ma, che si conserva nella Biblioteca Comunale Pietro Acciavio di Taranto.

Il rispetto della verità mi costringe a dir subito che nessuna ricerca ho fatto per sapere se il *Tarantino* avesse realmente « composto molte opere ». Posso però affermare che della tragedia cristiana: l'*Eustachio* del Duca Annibale Marchese dei marchesi di Cammarota ed accademico della « Colonna Sebezia » sotto il nome di *Ismeride Falesio*, il Fago non compose altro che la musica dei *Cori*, come del resto fece Tommaso Carapella che musicò solamente quelli del *Domiziano*, Domenico Sarri quelli de i *Massimini*, Leonardo Vinci de il *Massimiano*, Francesco Durante del *Flavio-Valente*, G. A. Hasse de la *Draomira*, Leonardo Leo de la *Sofronia*, Nicola Porpora de l'*Ermenegildo*, Francesco Mancini de il *Maurizio* ed il principe di Ardore (5) quelli de il *Ridolfo*; tutte tragedie dello stesso Marchese, « nelle quali vengono espresse, o i castighi d'alcuni Persecutori di nostra Santa Religione, o le chiare geste degli Eroi Cristiani, che col sangue, o col sudore han difesa, accresciuta, e glorificata la Fede » (6).

Dove e quando questa tragedia fu rappresentata per la prima volta mi riuscì impossibile sapere, e la data che il Florimo (*op. cit.* volume II, pag. 176) pone accanto al *Cori* di essa conservati nell'Archivio di S. Pietro a Majella, non è altro che quella della pubblicazione delle tragedie del Marchese, come più sopra si è visto.

Pietro Napoli-Signorelli (il primo a mia conoscenza che parlando di esse ricorda il nostro Fago quale compositore dei *Cori* de l'*Eustachio*) (7), nella sua *Storia critica dei Teatri antichi e moderni* (Napoli, 1813 Tom. X, parte I), dice che dette tragedie non furono mai date sui pubblici teatri, ma semplicemente lette in una piccola cerchia d'intelligenti conoscitori.

Benedetto Croce invece, ne *I teatri di Napoli*, ecc. (in *Archivio storico per le Provincie Napoletane*: Napoli, 1890, An. XV, fasc. II), è di parere contrario, chè secondo lui per « certo, furono recitate nei collegi, negli oratori, in qualche casa privata ».

In attesa che ulteriori ricerche possano chiarire questo punto, si può con sicurezza affermare che il Duca Annibale Marchese, al pari

(5) Era questi Giacomo-Milano-Franco d'Aragona, principe d'Ardore, marchese di S. Giorgio e Pollinena (1699-1780), che fu anche ambasciatore di re Carlo presso Luigi XV il Bien aimé.

(6) TRAGEDIE—CRISTIANE—del duca—Annibale Marchese—Dedicate—All'Imperator de' Cristiani—Carlo VI.—il Grande.—In Napoli—M.DCC.XXXIX.—Nella Stamperia di Felice Mosca.—Con licenza de' Superiori.

(7) *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, ecc.* Napoli, MDCCXXXVI. Tom. V, pag. 519.

delle tragedie classiche di Eschilo e di Sofocle, scrisse per le sue dei *Cori* quantunque la loro parte non avessero l'importanza di quelle dei due grandi tragici, ma semplicemente servissero per segnare gli intervalli degli atti; e che il Fago ebbe l'incarico di comporre la musica per quelli de l'*Eustachio*, che poi venne riprodotta con il solo basso numerato unitamente a quella dei *Cori* delle altre tragedie alla fine del secondo volume di esse e dopo un'avvertenza che a titolo di curiosità qui trascrivo.

Siegue la Musica de' Cori, posti in fine di ciascheduna tragedia, per la quale si sono tratti dieci valentuomini de' più dotti in tal materia: ritrovandosi posta in musica una sola strofa di ciaschedun Coro, sotto la quale tutte le altre strofe cantar si potranno.

Eccomi con ciò al termine del mio modesto contributo per una futura biografia del Fago, di questo dotto musicista che la sorte cieca ha voluto dimenticare quantunque in alcuni documenti riprodotti dall'illustre Salvatore di Giacomo (le cui monografie sulla storia musicale napoletana sono notevoli per la copia di rari ed inediti documenti sulle quali s'appoggiano) (8), leggiamo che veniva chiamato *magnifico e virtuosissimo*; e che Taranto ha creduto sufficiente dimostrare la sua fierezza di avergli dato i natali, intitolando con il di lui nome un lurido *Vicolo* cieco nella città vecchia, di appena una trentina di metri di lunghezza per circa un metro e mezzo di larghezza!

EUG. FAUSTINI-FASINI.

(8) *Op. cit.* pag. 13 e 25.

CANTO E PIANOFORTE

GIOVANNI SGAMBATI

43223. - *Canto della Sonnambula alla luna*. M. S.
43224. - *Eravi un vecchio Sire*. Ballata. M. S. o T.
62184. - *Flor di siepe*. Poesia di L. Stecchetti. S. o T.
62185. - *Fuor di porta*. Poesia di L. Stecchetti. M. S. o Br.

SEI MELODIE LIRICHE:

1. *Fuori di porta*. - 2. *Ninna-nanna*. - 3. *Balata*. - 4. *Baci*. - 5. *Il povero Pieruccio*. - 6. *Sul lago*. Duetto:
103134. - Soprano o Tenore.
103135. - Mezzo-Soprano o Baritono.

EDIZIONI RICORDI



Il "Concerto," per Pianoforte ed Orchestra di I. Stravinskij

Nei *Musikblätter des Anbruch* di novembre-dicembre u. s. Adolf Weissmann racconta le sue impressioni sull'esecuzione del Concerto per Pianoforte e Orchestra che Igor Stravinskij compose ed eseguì a Parigi in un concerto di musica sua all'Opéra.

«... tutta Parigi musicale e tutto ciò che vi si trovava di musicisti stranieri, apparve al grande teatro. Lo accolse un uragano d'applausi che pareva non si acquietasse...»

L'A. aveva potuto sentire prima il lavoro.

«Con un paio di persone avevo sentito Stravinskij suonare il suo Concerto in casa Pleyel (dove ha il suo *piéd-à-terre* artistico), assieme a Jean Wiener, su due pianoforti. Una giornata di gran caldo; Stravinskij in maniche di camicia, vicino a lui Kussevitch batteva il tempo sulla partitura. Chi avesse avuto ancora dubbi sull'originario carattere russo dello Stravinskij, perchè vive a Parigi, avrebbe perso ogni esitazione. Il maestro biondo, piuttosto piccolo, d'aspetto tutt'altro che da dar nell'occhio, mi ope e per ciò armato d'un paio di lenti montate in corno, al pianoforte diventa un vulcano in eruzione. Lavora colle sue tumide labbra, che mostrano primitiva sensualità. Se la prende in modo tutt'altro che sentimentale colla tastiera. Non trae dai tasti nè accordi arpeggiati, nè romantiche dolcezze: il pianoforte è per lui più che altro un istrumento a percussione. Dovette studiare sul serio per poter suonare il suo Concerto, che compose fin dall'aprile e dedicò alla signora Natalia Kussevitch. Egli non vuol farsi svergognare dai pianisti, e non lo sarà, certo. Eseguisce con forza e con gaiezza di cantilena. Ma il lavoro è per pianoforte e strumenti a fiato. Pianoforte ed archi, dice Stravinskij, non vanno bene assieme.

«... Il Concerto, atteso colla massima aspettativa, vuol essere classico; cioè, vuol dare una sintesi di tutto quanto v'è nello Stravinskij stesso. Mi dichiaro per il secolo XVII, dice egli. La sua singolarità riporta di colpo a Bach ed a Vivaldi. Tutto sta a vedere se lo spirito di speculazione sonora proprio dello Stravinskij, possiede anche la profondità da cui viene la grandezza. In tutto ciò ch'egli ha fatto finora la bilancia pende dal lato dell'esteriorità. Ma dovunque, specie nella *Sagra della Primavera*, vi sono momenti che verso la profondità notevolmente s'avviano.

«Senza cadere nell'errore dei sinfonisti, che opprimono il pianoforte con un contesto sinfonico, lo Stravinskij, con piena coscienza, scrisse un Concerto dove, di contro allo strumento solista, sta un'orchestra di fiati sostenuti solo da contrabbassi. Tre Tempi, ma nella più serrata connessione; 23 minuti di musica, in cui la più semplice melodia si associa ad intrecci contrappuntistici, non senza violenti ribollimenti tra la minore e do maggiore con molti passaggi, ma pur mantenendo la tonalità; perchè Stravinskij non può vivere senza questo punto medio tonale.

«Bisogna dire che già questo mirare all'estrema concentrazione della forma è qualcosa di straordinario. Ammetto che opere anteriori sono più luminose, più brillanti, che dal contrasto tra pianoforte solo ed orchestra di fiati si aspettavano altri giochi di sonorità, e che la stessa melodia pare troppo vincolata dall'artificio; ma rimane una produzione tutta personale dello Stravinskij. L'orchestra di fiati poi avrebbe da passare qualche brutto momento, perchè il ritmo stravinskiano, sempre fortemente accentuato nel pianoforte, pone speciali problemi al direttore.

«Il pezzo è finito. Stravinskij viene acclamato; tra i musicisti del mondo intero i giudizi sono divisi: gli uni sono entusiasti, gli altri delusi. Io ammiro quest'unica concentrazione della forma, se pure non trovo di pari valore la sostanza.»

TENDENZE D'OGGI

Chi segue serenamente il volgere delle tendenze musicali nel secolo XX, non può non vedere che, dopo l'oscuramento del romanticismo (personificato nelle sue ultime fasi da Wagner e da Brahms), s'era prodotta una reazione (personificata da Debussy) che scuoteva i criteri della tonalità e della forma. Dopo, si credette che tutta la tradizione musicale precipitasse; e chi non ha sentito dire che il sistema tonale è esaurito? che di forma non si discute neanche più? che unica legge formale è il gusto del compositore? che sola norma di vita è fare tutto il contrario di quel che si faceva finora?

Non sappiamo se cose simili venissero dette proprio sul serio; ma, come affermò Paul Bekker, sciocchezze come queste si dissero in tutti i tempi; non c'è dunque da scandalizzarsi, come non c'è di che impressionarsi.

Adesso (per quanto le idee impieghino un certo tempo, prima per essere assimilate poi per essere eliminate), si incomincia ad accorgersi che non può essere per un arbitrio (inventato poi da chi? ed a che scopo?) se da per tutto, per tanti secoli, gli uomini uniscono le note in date maniere. Poi ci si domanda: i novatori odierni fanno poi cose tanto sostanzialmente diverse?

E pure ci si rende conto che il senso di stupore, prodotto dall'inatteso e dal complicato, non sostituisce l'intimo valore emotivo della musica, che è proprio la ragione per cui essa ha preso così grande posto nella vita intellettuale. Si continuano dunque a ripetere tante cose, anche se dentro di noi ne dubitiamo (*vulgas vult decipi!*); ma sta venendo su dall'indistinto delle menti e delle anime uno stato nuovo, di cui, ripetiamo, qua e là si scorgono tracce non insignificanti.

Altrove riproduciamo un'intervista con A. Honegger (certo uno dei giovani musicisti odierni di maggiore ingegno) il quale dice cose, che poco tempo fa avrebbero fatto sorridere i giovani maestri.

Ecco, d'altra parte, che cosa scriveva intorno alla *Convenzione* il dr. Alfredo Einstein (musicologo tra i più acuti e spregiudicati di Germania) nell'*Auftakt* di Praga.

«Convenzione: in arte e specie in musica, è un concetto che un tempo, prima del benedetto secolo XIX, non si sarebbe potuto, non solo avere, ma neanche capire. Capirlo è già confessare il conflitto che la felice perduta unione tra vita ed arte non conosceva. Bisogna

essere stati malati per riconoscere la salute come un bene speciale, si è malati se si agogna la salute, siamo malati dell'arte noi che, consci od inconsci, agogniamo la facoltà di praticare l'arte come naturale funzione della vita.

«... Un tempo non v'era coincidenza tra collettività e creatore nell'esprimere ciò ch'era naturale e generalmente esprimibile. Era coincidenza involontaria: l'artista (anche questo nome è un prodotto del secolo XIX) era semplicemente l'occhio, la bocca, l'orecchio del corpo collettivo; al quale egli (l'artista) dava senza premio (tutt'al più venendo compensato come servo) la concreta espressione di ciò che l'agitava.

«L'individualità e la personalità dell'autore non mancava certo, nemmeno nei tempi d'infanzia dell'arte. Essa veniva riconosciuta... ma come quella d'un chiaro, perfetto interprete dei sentimenti generali. Più tardi, nei secoli XVI, XVII, XVIII, la personalità, la grandezza d'un creatore, specie del musicista, di cui l'arte rimase così a lungo (più che nelle arti figurative) legata al mestiere ed alla professione, malgrado il Rinascimento, era misurata sulla sua abilità tecnica sul suo maneggio dell'artificio. Si leggano per esempio, le notizie su una delle più possenti personalità del sec. XVII, su Frescobaldi: egli dapprima fu riconosciuto solo come virtuoso, e le sue opere valsero al suo tempo in quanto erano lavori virtuosistici; mentre noi vi sentiamo opere che segnano una epoca come storicamente formali. Si pensi a Bach: egli stesso s'accorgeva del suo potere tecnico, e stette saldo per il resto nell'attitudine borghese della sua posizione e della sua professione... Che le sue opere trasportino nell'infinito e nell'eterno, è quasi un caso, un di più. Non v'è nessuno dei vecchi maestri che non abbia le proprie radici nel sapere comune, professionale. Solo quando si conosce questo tenace legame, questa dipendenza, si capisce l'odio infernale dei fautori della convenzione contro i rivoluzionari, che sembrano volerla distruggere... In genere, neanche i grandi, neanche i maggiori tentano liberarsi dalla convenzione, sia pure dal lato tecnico: Palestrina, Lasso, Gabrieli sono più grandi degli sperimentatori armonici del loro tempo, e chi abbia avuto ragione nella lotta tra Gluck e Piccini, era incerto già per Nietzsche. Senza l'adesione spirituale e sociale dei Maestri con quelli a nome dei quali e per quali scrivevano (per parlare solo di musica profana) non si spiega nè la massa delle composizioni vocali dei secoli XVI-XVIII, nè quella delle Sonate del primo periodo classico, o dei Melodrammi.

« Quest'unione è venuta meno. L'uomo decisivo è Beethoven...; con lento processo, vien meno l'intima unità d'ogni opera d'arte, l'unità esteriore dell'artista col mondo. Una storia del secolo XIX sarebbe una storia di questo distacco... Wagner visse tutto il mostruoso spasimo che veniva dall'isolamento dal resto del mondo, e cercò varcare l'abisso anche una volta. Riuscì a lui, il più individuale (non il più originale) di tutti gli artisti, a lui che si creò la lingua propria, l'estetica, lo stesso « mondo », e riuscì solo a metà. E ciò perché aveva fatto così. Ebbe a lottare coll'eredità, ma quello che ereditò arrivò almeno a possederlo.

« L'eredità è il flagello del secolo XIX. La convenzione si trasforma in fuga per timore del convenzionale, questa spinge all'originalità; spinta che crea l'allontanamento, la separazione dell'artista dalla collettività... »

« Ma l'originalità, ed anche più la personalità si è fatta cosa terribilmente ardua. L'eredità è troppo grande... Il suo carico di reminiscenze, di valori sentimentali, è schiacciante... I giovani, i nuovi musicisti non vogliono più ereditare... La sola Convenzione è di non riconoscere nessuna convenzione... »

* *

Ma si può non ereditare? Prima di poter formulare tale proposito, l'artista non ha già forse assimilato esperienze e principi da cui non è in poter suo liberarsi e pertanto non arriverà a liberarsi mai più?

Già il dr. A. Einstein riconosce che nemmeno « la nuova musica è senza legami; soltanto ch'essa li cerca in altri luoghi ed in altri tempi, nell'arte gotica, in quella gregoriana ed in quella primitiva ».

Poi, nessuno può sottrarsi alle leggi della sensibilità umana, leggi che operano inavvertite, malgrado le più vive reazioni. Chi non vede come i rivoluzionari credano rovesciare il mondo, e invece, in realtà non fanno che ampliare il campo d'azione delle stesse leggi che intendono contraddire?

E che cos'è la tradizione se non la somma delle esperienze regolate, suggerite dalla sensibilità stessa? L'errore sta nel credere che tradizione significhi immobilità, mentre è somma, trasmissione, corrente di vita e di pensiero. Ma « tra i fattori dell'azione collettiva è necessario che vi sia anche l'atto di eliminare idee ed abitudini e dottrine caduche, sorpassate dalla stessa corrente tradizionale ».

Progetto di Roberto Schumann per un "Tristano",

« Schumann... e Tristano e Isotta? domanderà il lettore stupefatto davanti a questo titolo. Sì, ott'anni prima di Riccardo Wagner, Roberto Schumann considerò seriamente l'impiego di tale soggetto per un'opera. E non solo con un soggetto wagneriano lo Schumann si occupò prima del grande drammatico lirico, ma con ben cinque di essi. Dò i titoli dei progetti di Schumann assieme ai titoli dei drammi musicali di Wagner: i nn. 1 e 5 (*Le mine di Falan e Tristano*) erano finora del tutto sconosciuti in rapporto allo Schumann.

SCHUMANN

1. *Le mine di Falan*, 1831.
2. *La guerra della Wartburg* (libro di progetti, 1842-1847).
3. *I Nibelungi* (libro di progetti, 1842-1847, ed ancora 1852).
4. *Re Arturo*, 1844-1845.
5. *Tristano e Isotta*, 1846.

WAGNER

1. Lo stesso (schizzo), 1842.
2. *Tannhäuser*, 1842-1845 (1860).
3. *L'anello del Nibelungo*, 1848-1874.
4. *Lohengrin*, 1845-1848.
5. *Tristano e Isotta*, 1854-1859.

« Una fortunata combinazione ha conservato l'intero piano di Schumann per un'opera su Tristano. Esso venne scoperto di recente da Federico Schnapp (autore dello scritto che stiamo riassumendo dal *Musical Quarterly* dello scorso ottobre), nello « Schumann - Nachlass » (fondo Sch.) del Museo di Zwickau, la città natale del Maestro ».

L'A. pubblica, dunque, il testo dello schizzo autografo (per 5 atti) di Roberto Reinick, il poeta al quale lo Schumann s'era rivolto; pubblica pure vari documenti che illustrano le trattative corse tra compositore e librettista, e conclude: « Si confronti questo progetto col testo di Wagner, e si capirà che gran genio drammatico il Wagner avesse e di quanto il suo *Tristano* superi l'opera romantica de' suoi contemporanei ».

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggio e preventivi di pubblicità per 1925

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, dicembre 1924.

- G. PANNAIN. - *Rossini nel « Guglielmo Tell »*.
Studio sul *Guglielmo Tell* quale « sintesi di tutte le opere di Rossini purificate dalle scorie del non-Rossini », merendosi (secondo la teoria di H. Croce), non dal punto di vista d'un concetto astratto del melodramma, bensì da quello della personalità del Maestro e della realtà dell'opera d'arte.
- G. DE SAINT-FOIX. - *Les Maîtres de l'Opéra bouffe dans la musique de chambre, à Londres*.

Interessante scritto che mostra come i Maestri dell'opera buffa italiana del settecento fossero anche buoni compositori di musica strumentale da camera, anche dello stile severo detto « da chiesa ». E un vero secondo aspetto che si presenta per quei Maestri e per l'arte italiana del tempo.

- C. VAN DEN BORKEN. - *L'apport italien dans un manuscrit du XV siècle, perdu et partiellement retrouvé*.

Notizie e testo di due composizioni italiane contenute in un codice di Strasburgo, perduto, ma di cui il de Coussemaker aveva preso copia parziale, ed indicazioni generali su altre di cui rimane solo il titolo.

- G. PAGELLA. - *Essenza del ritmo, come si ottiene nella musica*.

L'A. scrive proprio tutte le idee e le parole che ognuno impiega nel pensare e studiare una teoria concreta e chiara; tanta fatica poi lo fa arrivare press'a poco là dove altri sono giunti da un pezzo, forse anche più felicemente.

- F. ZANIER. - *Il segreto della vernice nella luteria classica*.

In contrapposto con varie affermazioni, specie straniere, l'A. sostiene 1°, che esiste un segreto della vernice; 2°, che « esiste una resina già usata dai maestri italiani della luteria, dotata di certe qualità speciali »; 3°, « Questo è il segreto della vernice di Cremona ».

- G. M. GATTI. - *In memoria di Ferruccio Busoni*.

Il Busoni fu, prima che virtuoso ed interprete, artista completo, ideologico e creativo. Questo egli chiedeva di riconoscere da parte del pubblico, che invece non lo riconobbe mai. Ecco la sua ironica amitudine spezzante. Ora che il virtuoso è morto, resta vivo il compositore. Seguono note bio-bibliografiche.

- E. ADAIEWSKI. - *Une visite au Beethovenhaus à Bonn*.

Vive note d'una visita alla casa del Maestro, di cui urge conservare importanti scritti fotografandoli. S'invita a contribuire ai fondi a tale scopo.

- II Pianoforte. - Torino, dicembre 1924.

- G. ROSSI-DORIA. - *Giovani musicisti italiani*.
Amplio elogio di Mario Labroca e del due altri giovani che con A. Casella costituiscono il nucleo della Corporazione delle Nuove Musiche: Massarani e Rieti.

- R. DE RENSIS. - *La sensibilità musicale dei poeti, letterati e filosofi*.

Sguardo generale al senso ed all'apprezzamento che della musica ebbero alcuni grandi uomini.

- E. WELLESZ. - *Problemi di musica moderna*.
Conclusione dello scritto iniziato nel numero di novembre.

- A. CASELLA. - *Gabriel Fauré*.

« Mi sia concesso, come uno dei rarissimi discepoli ch'egli ebbe dall'Italia, di mandare al mio Maestro un estremo saluto... ».

- Rivista Nazionale di Musica. - Roma, novembre 1924.

Tutto il fascicolo è occupato da uno studio di ALFREDO BOSACCONI su Giovanni Pascoli, studio diviso in tre parti: Musicalità pascoliana nel senso di musicalità della Natura e della sua rappresentazione verbale; Musicalità pascoliana, dove si considerano i principali lavori musicali su testi del Pascoli; Pascoli e Debussy, dove si spiega come « Pascoli non sarebbe stato il poeta per il musicista Debussy ». È annessa una xilografia originale di P. Morbiducci.

5 dicembre 1924.

- V. RAELI. - *Giulio Puccini*.

Amplio scritto dove il Maestro viene considerato dai punti di vista seguenti: La figura dell'artista, L'opera — L'umanità, la teatralità e la popolarità — La contemporaneità e l'italianità.

- Le Fonti. - Roma, ottobre, 1924.

- A. TOMASSI. - *Che cosa è l'arte?*

Vivace scritto diretto contro vari principi dell'estetica odierna. Per l'A. l'arte è « la più elevata espressione del sentimento del Bello e del Grande ». Non potremmo accettare tutto quanto dice l'A., ma non sapremmo nemmeno dargli torto quando osserva che i filosofi anche più alti, talvolta parlano dell'arte in modo che agli artisti pare lontano dal senso dell'arte stessa.

ESTERO

- La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1924.

- A. SUARÈS. - *Musique et Poésie*

Interessante catena di considerazioni storiche sull'essenza della musica, sui suoi caratteri, sui suoi mezzi d'espressione, e sul raffronto: Wagner-Debussy.

- A. GEORGE. - *Roland Manuel*.

Scritto illustrativo sull'opera di questo musicista così caratteristicamente francese, al quale, se M. de Voltaire tornasse al mondo, direbbe: « Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit! ».

- A. SCHAEFFNER. - *Une nouvelle forme dramatique: Les Chanteurs dans la « fosse »*.

Amplio studio sull'uso di voci nell'orchestra, fatto dallo Stravinskij nelle *Nozze*, in relazione con saggi precedenti, col coro nella tragedia greca e colle idee di F. Nietzsche.

- A. TESSIER. - *Les Messes d'Orgue de Couperin*.

Notizie su questa raccolta di composizioni organistiche, che esisteva nell'originale fino al 1846 nella Biblioteca Reale, ma che ora non si trova più, e sulla quale si hanno dati ed estratti in altri documenti meno autentici.

- B. DE SCHLOEZER. - *Une Musique Prolétaire*.

Notizie sul movimento musicale pratico e teorico della Russia odierna, dove lo Stato tenta provocare un'arte nuova; ma finora non se ne trovano tracce altro che negli articoli delle riviste, che muoiono l'una dopo l'altra per mancanza d'abbonati.

- Le Courier Musical. - Parigi, 1 nov. 1924.

Le Courier Musical ouvre une souscription publique pour l'installation de la T. S. F. dans les hôpitaux et hospices.

È un'idea che potrebbe trovare imitatori in altri paesi, così che, malgrado lo stato odierno d'immaturità arti-

stica della radiotelefonica, la musica recchi un'eco della sua voce consolatrice a tanti che vivono le ore grigie della sofferenza e della vita d'ospizio.

J. D'UDINE. - *Qu'est-ce que la musique?*

Largo estratto dal libro di tal titolo, ch'è « una specie di poema in prosa, dove sono analizzate con ardente lirismo le fonti naturali dell'arte nostra, le sue origini psicologiche, i suoi mezzi, i suoi capolavori, ecc. ».

J. G. SCHENCKE. - *Réflexions sur le rythme du Plain-chant et du Jazz-band.*

Il tema potrebbe essere interessante e non senza sorpresa, se l'A. non ne riservasse una di precludibile notevolissima: il suo scritto è uno dei più divertenti « balzoni di svarioni teorici e storici che ci siano mai venuti sotto mano. Per essere pubblicato a Parigi non c'è male!

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 novem. 1924.

Notre souscription pour l'installation de la T. S. F. dans les hôpitaux et hospices.

La sottoscrizione, che s'è aperta colle oblatori della Redazione stessa della rivista, trova adesioni ed offerte.

C. MAUCLAIR. - *Quelques mots.*

Breve omaggio a G. Fauré, di cui si pubblicano ritratti.

L. AUBERT. - *Son oeuvre.* — E. GIGOUT. - *Gabriel Fauré à l'Ecole Niedermeyer.*

I due musicisti eminenti parlano colla più calda ammirazione del maestro di recente perduto. Notiamo il fatto che in Francia spesso sono gli artisti più in vista che fanno pubblico elogio del confratello, sia per festeggiarli o per commemorarli; è un'usanza che purtroppo non è comune ad altri paesi, e confessa la verità che si può sentir il valore anche di chi è da noi differente per tendenze e per gusti.

Revue de Musicologie. - Parigi, novem. 1924.

E. CLOSSON. - *L'origine de Gilles Binchois.*

Si hanno sufficienti notizie su questo canonico musicista del quattrocento, ma finora manca la prova positiva sul suo paese natale; l'A. presenta documenti da cui pare trattarsi di Moos.

M. T. DE LENS. - *Sur le chant des moudéddin et sur les chants chez les femmes à Meknès.*

Notizie e testi di musicisti e di canti tradizionali del Marocco, con saggi di melodie trascritte. Notiamo che i canti presentati dall'autrice sono in schietto modo Maggiore oppure Minore.

E. BORREL. - *Mémoires israélites recueillies à Salonique.*

Commenti diletanteschi a qualche melodia interessante: soprattutto la somiglianza tra il primo canto e le melodie di IV modo gregoriano col si bemolle costante. Tranne l'ultimo che viene da Smirne, sono canti degli ebrei spagnoli, quindi come buona parte di quelli che abitano l'Italia. Varrebbe la pena di studiare le affinità. Qui è ancora spagnolo il testo.

G. DE SAINT-FOIX. - *La conclusion de l'ouverture de « Don Juan ».*

L'Overture di Don Giovanni finisce con 13 battute di raccordo con principio del I. Atto, quindi non si presta ad essere eseguita sola; Mozart preparò una chiusa (d'altre 13 battute) apposta per tale scopo. Pare incredibile: nessuno le saona mai, e vi si sostituisce una cadenza qualunque scritta da non si sa chi. L'A. presenta le 13 battute autentiche, che del resto figurano nell'autografo del Conservatorio di Parigi, e nella grande edizione Breitkopf.

Le Monde Musical. - Parigi, novembre 1924.

Tutti gli scritti del fascicolo sono dedicati a Gabriel Fauré, di cui si pubblicano parecchi ritratti ed un fac-simile d'autografo musicale.

A. MANGEOT. - *Gabriel Fauré.*

Amplio scritto necrologico.

F. AUBERT. - *Les Obsèques nationales de G. Fauré.*

Sono i discorsi pronunciati ai funerali, da F. Aubert, Paul Vidal, Henri Rabaud, Nadia Boulanger.

G. FAURÉ. - *G. Fauré critique musical.*

Diversi estratti di critiche musicali del maestro sono riuniti per mostrare la sua acutezza ed obiettività nel giudizio sulle opere altrui. Segue una bibliografia dei suoi molti lavori.

Le Ménestrel. - Parigi, 7 novembre 1924.

G. TOUDOUZE. - *Couleur locale et Hérésies décoratives.*

In una *causerie* un po' estesa si parla dei diritti del colore locale (sconosciuto agli antichi), della nuova scenografia ad evocazioni sintetiche, e si conclude che, a torto o a ragione, il pubblico ama le decorazioni sontuose ed effettive.

Music and Letters. - Londra, ottobre 1924.

A. H. FOX STRANGWAYS. - *English Folksongs.*

Si connotano due fatti: la morte di Cecil Sharp e la prima esecuzione di *Hugh the Drover*, opera che Vaughan Williams compose su elementi di quel canto popolare che lo Sharp amò e coltivò tanto. Si parla, dunque, prima dell'azione dello Sharp per la raccolta e la diffusione della musica popolare inglese, poi dell'opera recentemente apparsa.

W. W. ROBERTS. - *Musical Parlance in English Literature.*

Continuazione dello studio iniziato nel fascicolo dello scorso luglio, vedi pag. 271 del nostro numero di settembre p. p. Lo scritto continua.

W. C. WHITTAKER. - *The Claims of Tonic Solfa. I.*

Difesa del sistema di notazione letterale detto Tonic Solfa, dove le due scale tipiche sono indicate con lettere e, frase per frase, una lettera sovrapposta alla riga indica la tonica a cui bisogna riferirsi. L'A. assicura che nelle scuole dove si usa il Tonic Solfa i ragazzi hanno molto maggior sicurezza negli intervalli. Ciò che l'A. dimentica è che la notazione usuale dà all'occhio una visione lineare dell'andamento melodico, così che una sola occhiata allo scritto permette di farsi immediatamente un'idea del moto musicale. — Continua.

R. B. COLLINS. - *John Taverner's Masses.*

Il Comitato Editoriale del Carnegie United Kingdom Trust ha pubblicato in uno dei volumi della Tudor Church Music tutte le Messe di J. Taverner, con una prefazione ed uno studio storico sul maestro. L'A. loda il complesso del lavoro, spiega le sue grandi difficoltà, e fa alcune osservazioni.

L. FLEURY. - *About « Pierrot Lunaire ».*

Lo squisito flautista che partecipò alle esecuzioni del lavoro schönbergiano a Parigi, a Londra ed in Italia, dice « l'effetto prodotto sugli esecutori delle prime prove ». In realtà scrive una gradevole *causerie*, dove di quelle impressioni si parla solo in una pagina, e si dice solo che tutti sentirono subito di

trovarsi davanti ad un'opera solida, scritta da uno che sapeva quel che voleva, e l'ottenne. Ma anche tutto il resto dello scritto interessante si legge volentieri.

A. HUGHES. - *Sixteenth Century Service Music.*

Continuazione dello scritto iniziato nel fasc. d'aprile 1924. Qui l'A. considera vari manoscritti di polifonia vocale inglese del cinquecento (di tanto maggior valore, perchè un incalcolabile numero ne venne distrutto nel periodo della riforma anticattolica), tra gli altri quelli contenenti le opere di Taverner (vedi articolo precedente), che l'A. ritiene autografi.

M. D. CALVOCORESSI. - *Charles Koechlin's Instrumental Works.*

Sguardo d'insieme all'arte strumentale di questo maestro di cui non sono edite che relativamente poche cose (dei lavori orchestrali e corali, nessuno), e che si può dire non vengano mai eseguite.

S. WILSON. - *On Being Taught Singing.*

L'A., certo un maestro di canto, spiega il giusto stato d'animo che dovrebbero avere i giovani cantanti mentre si sottomettono all'insegnamento, e si riduce a maggior pazienza e fiducia di quanto abbiano per solito.

The Sackbut. - Londra, ottobre 1924.

U. GREVILLE. - *Ancient and modern contracts.*

Amplie notizie, dedotte da papiri, sulle condizioni di compenso dei musicisti, ballerini e mimi egiziani dell'età imperiale romana. La ragione di questo articolo sta nei due fatti seguenti: 1. gli artisti erano retribuiti più dei lavoratori manuali, 2. erano organizzati a reciproco vantaggio.

S. GREW. - *John Brahms.*

Questo grande cantante israelita si chiamava veramente Abraham, nato nel 1774 e morto nel 1856; fu anche buon compositore ed autore d'uno studio sulla musica degli ebrei. Qui si parla quasi solo di lui come esecutore e delle fasi non sempre liete della sua esistenza.

M. LABROCA. - *The Salzburg Festival.*

... « la lotta condotta da anni contro la forma ed il canone armonico del periodo romantico non s'è acquietata e non promette d'acquietarsi. Solo nelle più sane scuole italiana e francese v'è qualche speranza. Perciò è giusto di descrivere le esecuzioni di Salzburg come una prova di ostinata resistenza del romanticismo contro le correnti che tentano di arrivare ad una maggiore semplicità e ad un disegno melodico lineare » (sarebbe la musica odierna, culminata in Stravinskij).

H. E. PEYSER. - *Bayreuth 1924.*

« Quelli che clinicamente domandavano a Bayreuth la sua giustificazione, inaspettatamente, se non in maniera sconcertante, l'hanno avuta... Bayreuth vive nuovamente. La sua missione non è finita. Fino a che il mondo l'accoglie, Wagner... ha una lezione da dargli, una fiaccola da tenere in alto ».

H. ANTCLIFFE. - *Dutch music of to-day.* (Musica olandese odierna).

Notizie estratte dal libro *Musical Life in the Netherlands since 1880* (Vita musicale dei Paesi Bassi dal 1880 in poi) di Sem Dresden.

H. SHIPP. - *Pavlova and the art of Ballet.*

Sguardo all'intera carriera artistica della squisita danzatrice russa. L'A. chiude col desiderio ch'essa voglia contentarsi d'un buon corpo di ballo, per dar vita a tutt'un complesso degno di lei; « i diamanti non brillano di più se sono legati con vile metallo ».

A. N. RYMSKI-KORSAKOFF. - *Comments on contemporary Musical Life in Soviet-Russia.* (Commenti alla vita musicale nella Russia sovietista).

Le grandi istituzioni musicali erano un tempo sommate dagli zar, senza dei quali sparivano quasi tutte per mancanza d'appoggio nella mentalità pubblica. Adesso si va pronunciando qualche miglioria. Solo fatto consolante è che s'interessa alla musica una classe di persone che un tempo non se ne occupava; esiste quindi una speranza di rinnovamento.

The Chesterian. - Londra, novembre 1924.

G. JEAN-AUBRY. - *Joseph Conrad and Music.*

L'A. fu legato da amicizia collo scrittore perduto di recente, e ricorda il sincero amore ch'ebbe per la musica, ed alcune occasioni d'incontri e di riunioni musicali a cui partecipò. Anch'egli amava particolarmente Carmen.

S. GREW. - *The Music for Pianoforte of Albeniz.*

Illustrazione che esalta l'intimo valore dei lavori pianistici del maestro catalano, il quale fece tanta evoluzione dalle prime composizioni alle ultime, quasi come da Saint-Saëns a Ravel. Iberia è « tra le cose più importanti che sino mai state scritte per piano-forte, e sta certo bene a fianco alle Fantasie e Capricci e Variazioni di Brahms, Liszt, Chopin e Schumann... ».

R. ANTCLIFFE. - *The Relation between Movement and Theme.*

« Il senso del movimento ed i mezzi con cui viene espresso, sono la fonte prima dell'arte di comporre, ed anche dell'arte di intendere; ed uno dei mezzi principali per manifestarsi è la struttura tematica ».

Musical Opinion. - Londra, novembre 1924.

J. W. KLEIN. - *Verdi and « Otello ».*

Considerazioni critiche sull'*Otello*, di cui si dice anche molto male, ma per concludere che « è la prima opera in cui è pienamente sviluppato il potere che aveva Verdi di delineare caratteri, ed in cui la sua maestria di dialogo è indiscutibile. Il suo senso di psicologia musicale è infinitamente più fine che nell'*Aida*... Il processo di raffinamento e d'innalzamento attraverso al quale Verdi è passato, partecipa della natura del miracolo... ».

S. GREW. - *Farinelli.*

Fine dello studio storico interrono col fascicolo d'ottobre.

R. ANTCLIFFE. - *Pizzetti's « Requiem Mass ».*

Analisi illustrativa di quel lavoro che è « uno dei rari esempi di giusto trattamento (della Messa da morto), dove è osservato ed espresso il perfetto equilibrio tra umano rimpianto per la separazione, timore del mistero della morte e del giudizio... ».

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 14 novembre 1924.

P. SCHWERS. *«Intermezzo» von Richard Strauss.*

Ampla critica sull'ultimo lavoro scenico di R. Strauss. Fatto le più mordenti riserve sull'opportunità della commedia fin troppo trasparente, esamina le intenzioni che l'autore ebbe e realizzò di fatto, conclude: « in complesso rimane l'impressione d'una non proprio altissima, ma pur notevole, onesta e del tutto personale opera d'arte. Lo Strauss l'ha compiuta con più forza d'altre cose precedenti... ».

J. LEIFS - *Die materielle Wertung schaffender Kunst.* (La valorizzazione materiale dell'arte creativa).

Mentre le opere artistiche sono le più tarde ad acquistare valore materiale, la legge stabilisce che diventino di dominio pubblico dopo un dato periodo (cosa che non avviene per nessun'altra specie di proprietà) ed il periodo è così breve che non basta nemmeno ad assicurare gli stretti parenti dell'autore (in Germania 30 anni dopo la morte dell'artista). Si propone di mettere la proprietà artistica a pari di quella di ogni altra natura, magari lasciando all'autore ed ai suoi eredi un periodo di 100 anni, e riconoscendo poi la proprietà allo Stato, coll'obbligo per questo di impiegare i frutti a vantaggio delle singole arti. La redazione della rivista approva ed aderisce.

A. DIESTERWEG - *Zur freien Meinungsäußerung des Presse.* (Per la libertà d'opinione della stampa).

Eugenio d'Albert fece causa alla rivista per avere annunciato, in forma che si poteva interpretare non benevola, che il maestro preparava un'opera. Si domanda fino a che punto sia limitata la libertà di giudizio della stampa artistica.

Melos. - Berlino, ottobre 1924.

E. WELLESZ. - *Epilegomena zur Alkestis.*

L'A. spiega perché e come compose la sua opera Alceste.

R. CAHN-SPEYER. - *Hat die Oper eine Zukunft?* (L'opera ha un avvenire?)

Spesso si dice che l'opera ha i giorni contati, l'A. spiega come le ragioni addotte a prova di ciò sono infondate. Lo scritto continua.

F. NOACK. - *Die Neubelebung der Opera Händels.* (La resurrezione del melodramma händeliano).

Tale resurrezione (imprevista anche dai più convinti ammiratori del grande maestro (viventi nel secolo XIX) si spiega colla reazione antiwagneriana dal lato dei rapporti tra dramma e musica, e colla sete di semplicità e di chiarezza formale provocata dalle odierne tendenze estreme dal lato puramente musicale.

A. ROSENZWEIG. - *Die Barockoper als Gegenwartsproblem.* (L'opera barocca come problema attuale).

Per un complesso insieme di cause l'arte in genere (non la musica sola) sta attraversando una fase non dissimile da quella verificatasi nel passaggio dallo stile proprio del secolo XVII a quello barocco, cioè, essenzialmente, nel passaggio dal predominio del soggettivismo a quello dell'oggettivismo. L'A. enuncia e spiega ampiamente ed accuratamente questa tesi in rapporto al melodramma.

H. MERSMANN. - *Operndichtung.* (L'arte del libretto).

L'alternativa tra prevalenza della parola e prevalenza della musica è principata colla nascita stessa del melodramma e dura tuttavia. L'A. ne studia le ragioni essenziali, trae i criteri per giusto rapporto tra i due elementi, e indica le opere che, a suo giudizio, presentano il giusto equilibrio (od almeno segni di tale equilibrio) nelle odierne condizioni dell'arte e della mentalità collettiva.

M. SLEVOGT. - *Meine Inszenierung des Don Giovanni.*

L'A. spiega i criteri che l'hanno guidato nella sua

messi in scena a Dresda del Don Giovanni, che rimane sempre « uno dei maggiori problemi della storia del teatro lirico ».

R. SCHAEFKE. - *Mozarts Anschauungen von der Oper nach seinen Briefen.* (Le vedute di Mozart sul melodramma, dedotte dalle sue lettere).

Di quest'articolo parleremo altrove.

5 novembre 1924.

DR. E. SPIRO. - *Bellini redivivus.*

A proposito d'uno scritto di M. Henri de Saussure nel vol. XXVII, 477, della *Rivista Musicale Italiana* di Torino, su Vincenzo Bellini, l'A. esprime idee e giudizi di cui lasciamo la non invidiata paternità al sapiente dottore. Un solo esempio: per lei Bellini è tal nome che « il solo pronunciarlo fa sorridere tra l'ironico ed il blasfemo l'uomo moderno ». Cose simili si scrivono e si stampano sul serio in riviste tedesche.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 12 novembre 1924.

R. HARTMANN. - *Gegen die Bravour-Kadenz im Konzert.* (Contro la Cadenza di bravura nel Concerto).

« Abbasso la Cadenza d'un signor X od Y (si chiami anche Moscheles od Joachim), quando si vuol sentire Mozart o Beethoven!... ». Benché i Maestri componessero i loro Concerti colla Cadenza, benché sapessero che altri avrebbero ricomposto quelle parti virtuosistiche delle opere loro, l'A. consiglia di sopprimere addirittura la Cadenza nel Concerto, per principio.

F. CROME. - *Jean Sibelius in Kopenhagen.*

Riaccounto del Concerto diretto a Copenaghen dal maestro finlandese, che vi presentò opere scelte in modo da prospettare l'evoluzione della sua arte. « L'entusiasmo raggiunse altezze inaudite ».

DR. E. SCHERBER. - *Mahlers 10. Symphonie und Schönbergs « Glückliche Hand ».*

Impressioni riportate dai due lavori, ben diversi tra loro, che chiusero le feste musicali di Vienna.

W. PETZET. - *Die Richard Straussstage in Dresden.*

Durante le esecuzioni straussiane dello scorso ottobre, ebbe luogo la prima rappresentazione a Dresda dell'Intermezzo, l'ultimo lavoro scenico dello Strauss. Se ne parla in tono aspro, sia per il testo e sia per la musica che ad esso s'intona.

19 novembre 1924.

DR. E. SCHERBER. - *Die Strauss-Affäre.*

Vivaci commenti al ritiro di R. Strauss dalla direzione del Teatro di Vienna, ed echi del pentagone che ne derivarono.

26 novembre 1924.

E. PETSCHNIG. - *Die « Melancholie des Unvermögens ».* (La malinconia della povertà).

E quella della musica odierna, che supplisce col basso esserisce alla mancanza di interna spinta emotiva.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, novem. 1924.

DR. A. HEUSS. - *Eine Schubert-Liedstudie.*

Analisi del Lied *Passo del Ciclo della Bella Melanza*. La bella lirica viene studiata a fondo, così da rendersi conto di come procedesse il Maestro nel musicare il testo, sia nella struttura generale e sia nei particolari.

Sento che t'amo.... (*)

Versi di
E. PANZACCHI

Musica di
Fabrizio Giampietro

Largo

CANTO

PP

Pas - sa — la tua bel - lez - za in - clita e in co.re di te —

so - a - ve - men - te — mi con - su - mo.

con impeto

molto marcato

(*) Con gentile autorizzazione dell'editore Nicola Zanichelli di Bologna.

Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

Sei lì -

p

pp molto calmo

- gnoto per me - sei come un fio - re - di cui s'ignora il

pp

no - me - ed il pro - fu - - - mo.

pp

ff

rall. molto...

pp

rall:.....

stentato molto

Forse il tuo no - me - mi fa - rà sof - fri - re, forse il pro -

pp

con agitazione

4

con slancio

pp. *rall. molto*

- fu - mo mi farà mo - ri - re.

f *sempre dim.* *leggero pp*

Movendo poco

Ma che impor - ta be - a - to avve - na - to sen - to che

8

pp

marcate le note basse

stent.

pp. *Lento* *sempre dim.*

t'a - mo. E te lo vo - glio di - re!

8

ff *dim.* *p*

x

W. SCHAUM. - *Zur Schulreform.* (Per la riforma scolastica).

Sull'argomento vennero versati fiumi d'inchiostro. L'A. esamina i risultati concreti di tale campagna, contenuti nel Memoriale Ministeriale del 14 aprile 1924. Il punto essenziale è che non si tratta più d'insegnare il Canto, ma la Musica; la quale vien messa a pari delle altre materie, coi relativi rapporti di reciprocità tra i vari rami d'insegnamento, e nei vari gradi d'istruzione.

Dr. G. GOEHLER. - *Was ist von dem Sinfoniker Haydn zu lernen?* (Che si deve imparare dal sinfonista Haydn?).

Si fa seguito al bello scritto del dr. A. Elstein, nel passato fascicolo, additando Haydn come il miglior maestro classico per i giovani sinfonisti. Tutti imitano Beethoven e Wagner, contraffacendoli; invece è più che mai necessario ispirarsi alla perfetta naturalezza, e alla inesauribile varietà di Haydn.

A. DIESTERWEG. - *Berliner Musik.*

Si parla delle esecuzioni della Società Polifonica Romana, esaltandone la rara virtuosità, e biasimando lo stile delle interpretazioni. Nella corrispondenza da Lipsia si leggono parole anche assai più severe.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, ottobre 1924.

C. SACHS. - *Die griechische Gesangsnotenschrift.* (La notazione vocale greca).

Interessantissimo breve studio, dove si vede come abbia errato Riemann spostando l'interpretazione data da Bellermann e da Forstige delle scale greche, giacché al tempo d'Alipio le scale non s'intendevano più in senso discendente, bensì ascendente, e perché la notazione vocale non aveva origine veramente scale, ma pentatonica, come l'A. dimostrò avere anche la notazione strumentale.

K. GERHARTZ. - *Zur älteren Violinechnik.* (Sulla vecchia tecnica del violino).

Scritto sulla maniera di tenere il violino e l'arco nel sel e siccocento, sulla base specialmente dei metodi, che, cosa strana, Andreas Moser (si veda la nostra recensione di pag. 321 nel fasc. d'ottobre u. s.) non pare abbia mai consultati.

J. REISS. - *Jo. Bapt. Benedictus « De intervallicis musicis ».*

L'A. comunica per intero le « Diverse speculazioni Matematiche e Fisiche » del dotto veneziano del cinquecento, scritte in forma di lettera latina a Ciproiano de Rore.

R. STEGLICH. - *Händels « Xerxes » und die Göttinger Händel-Opern-Festspiele 1924.* (Il « Serse » di Händel e le solenni esecuzioni di melodrammi händeliani a Göttinga).

Accurata critica, che mostra come la versione rhotocata da Oskar Hagen, di quella che è una delle ultime opere del Maestro (quindi della sua piena maturità), disconosca l'essenza stessa del lavoro; di cui nemmeno l'esecuzione al teatro di Göttinga rese sempre il carattere.

Non si può non notare l'arduo compito davanti a cui si trovano quelli che ripresentano oggi opere antiche: un ritocco è necessario, e facendolo si offende il loro equilibrio.

T. W. WERNER. - *Anmerkungen zur Kunst Josquins und zur Gesamt-Ausgabe seiner Wer-*

ke. (Osservazioni sull'arte di Josquin e sull'edizione integrale delle sue opere).

Poiché la Società Olandese di Musicologia sta pubblicando tutte le opere del sommo Maestro flammingo, incomincia ad averci la possibilità d'indagare a fondo la sua maniera di comporre. L'A. presenta alcune osservazioni, specie sul modo di trattare i canti ed i canti-fermi.

H. BESSELER. - *Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle 1-8 April 1924.* (Musica medioevale nella Musikhalle di Amburgo dal 1 all'8 aprile 1924).

A pag. 268 del nostro numero di settembre u. s. si è parlato di queste interessanti esecuzioni. Qui se ne fa un'illustrazione, esponendo i criteri che presiedevano, sia al loro complesso, e sia alla scelta ed all'esecuzione delle varie musiche.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 5 ottobre 1924.

F. WOHLFAHRT. - *Ueber die Leibhaftigkeit der Musik.* (Sull'esistenza corporale della musica).

Amplio scritto coordinato in risposta ad altri di Karl Wollkehlis e di Stefan Georges, dove l'A. sostiene la essenziale similitudine della musica rispetto alle altre arti, per cui l'arte del suono è intimamente legata alla sorte delle arti plastiche e della poesia.

Dr. H. LEICHENRING. - *Wege und Ziele des Orgelbaus.* (Vie e scopi dell'arte organaria).

Sguardo ai perfezionamenti introdotti nell'Organo, specie nel secolo XIX. Quasi tutti riguardano il lato meccanico, sia per la trasmissione delle note e sia per l'aria. Dal lato fonico sono notevolmente aumentati e diversificati i registri di timbro marcato, ma a danno dei registri di fondo: i soli che danno corpo alla massa sonora, e permettono di percepire la polifonia. Dopo presentarsi alcuni prospetti di antichi strumenti tedeschi restaurati, l'A. invoca un ritorno ai sani criteri tradizionali.

R. HARTMANN. - *Der moderne Klavierauszug.* (La moderna riduzione per pianoforte).

Sono note le due tendenze: 1. vera riduzione che sostituisce con effetti pianistici simili gli effetti orchestrali; 2. partitura per pianoforte più fedele che si può. Ma la seconda finisce per non raggiungere mai lo scopo, quindi si consiglia di ridurre pianisticamente con coscienza, aggiungendo indicazioni strumentali. Gli studiosi si servano delle partiture originali.

A. HALM. - *Chromatik und Tonalität.*

Fine dello scritto sui lavori di A. Bruckner, incominciato nel fascicolo del 19 settembre u. s.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 novembre 1924.

E. WELLESZ. - *Der Tanz und die Bühne.* (Danza e scena).

L'A. espone i principi animatori de' suoi lavori coreografici, e sono a parer suo le basi della nuova arte della danza espressiva.

R. HERNRIED. - *Richard Heuberger.*

Scritto commemorativo del 100° compleanno della morte del compositore, di cui alcune opere meriterebbero veramente la resurrezione. Ritorno annesso.

L. BAND. - *Ferruccio Busoni.*

« Musicista o filosofo? Bisogna forse attenuare il con-

trasto e domandare: musicista filosofeggiante o filosofo musiceggiante?». L'A. considera appunto lo stretto rapporto tra l'arte del maestro e la sua altissima idealità. Annesso ritratto in antitipografia di direttore d'orchestra, cioè d'animatore.

Dr. P. MIES. - *Eine Stelle aus Beethovens Klavier-sonate Op. 14 n. 1.*

Alla battuta 35ª del 1º Tempo della Sonata per pianoforte n. 9 (op. 14, n. 1), c'è un curioso urto tra il *do diesis-naturale* d'una parte ed il *si diesis* dell'altra. L'A. studia il passo col conforto d'uno schizzo per Quartetto d'Archi.

H. HERING. - *Paul Bruns: Carusos Technik in deutscher Erklärung.* (Paul Bruns: La tecnica di Caruso spiegata dai tedeschi).

Ampio riassunto del libro dove si spiega ai cantanti tedeschi in che maniera possono adattare la tecnica di Caruso alle loro condizioni di tendenze naturali.

Deutsche Kunstschau. - Francoforte sul Meno, 1 ottobre 1924.

A. HARA. - *Zur Entwicklung der Vierteltoninstrumente.* (Per lo sviluppo degli strumenti a quarti di tono).

Illustrazione con disegni e particolari dei due tipi di pianoforti a quarti di tono costruiti, uno dalla casa A. Förster, a base di due strumenti a coda sovrapposti, ed uno dalla casa Geotrian-Steinweg, a base di due strumenti ravvicinati, come si è detto nel nostro fascicolo di ottobre.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, novembre-dicembre 1924.

Dr. E. WELLESZ. - *Probleme der neuen Musik.*

Scritto già apparso nel *Pianoforte* di novembre.

P. BEKKER. - *Schicksalslieder.*

«Canti del destino» sono le elucubrazioni di chi si domanda dove si va e fa pronostici sull'avvenire. L'A. li crede inutili ed a ragione. Ma crede pure che sia colpa loro se la «nuova musica» non è che «vecchia musica inselvatichita, di cui la sola apparenza novità è l'ipertrofia del sentimento». Sarà vero?

A. WEISSMANN. - *Strawinsky spielt sein Klavierkonzert.* (Strawinsky suona il suo Concerto per Pianoforte).

Resoconto di cui parleremo altrove.

Dr. J. TORÉ. - *Zur Formsystematik der Textierten Musik.* (Sul sistema formale della musica con testo).

Metodico allineamento di combinazioni formali senza rapporto col carattere del rispettivo contenuto musicale.

P. STEFAN. - *Intermezzo und Demission.*

Ormai tutti sanno che l'ultimo lavoro scenico di R. Strauss, *Intermezzo*, non è che un saggio delle «gioie famigliari» del maestro, messo sulla scena. Dal lato librettistico è una cosa-quanto mal gustosa, dal lato musicale è opera non nuova, ma che suscita calde lodi dall'A. il quale approva le dimissioni di Strauss dalla direzione del Teatro di Vienna, che si spera adesso arrivi a concludere qualche cosa di serio.

P. BEKKER. - *Ernst Krenk «Zwinburg».*

Notizie e giudizi sull'esecuzione di questa «cantata scenica» a soggetto d'idealità socialista, composta quando lo Krenk aveva 18 anni, e che ebbe successo di pubblico e dispareri in una parte della stampa,

pure esarando di carattere e struttura ben chiare. Che l'elemento politico non abbia avuto la sua parte?

Dr. A. EINSTEIN. - *Walter Braunfels: «Don Gil von den grünen Hosen».*

Resoconto con elogi per la commedia musicale a soggetto spagnolo *Don Gil dalle brache verdi* di W. Braunfels, rappresentata di recente al Teatro Nazionale di Monaco di Baviera. Pare che le doti caratteristiche steno calore lirico e cordiale umorismo.

Der Auftakt. - Praga, novembre 1924.

Fascicolo dedicato a Štravinskij.

Igor Strawinsky. Scritto di presentazione illustrativa tratto da uno dei *Ministere Essays* editi dalla casa Chesser.

Dr. K. BENES. - *Revolutionäre Musik.*

Si spiega il punto essenziale dell'arte stravinskiana: rappresentare la realtà positiva delle cose, all'infuori dell'effetto che esse producono su di noi. Non si dice come ciò si attui. Elemento personale dello Štravinskij è il vigore ritmico, che trascina compensando tutto.

Dr. A. EINSTEIN. - *Das Barbarische in der Neuen Musik.* (Il barbarico nella nuova musica).

E il ritmo, E chi lo possiede come principale forza propulsiva e come arte davvero raffinata è Igor Štravinskij.

Dr. E. M. V. HORNPOSTEL. - *Musikalischer Exotismus.*

Ritmo e gesto (quest'ultimo espresso nella melodia) sono elementi etnici, che non si possono veramente imitare. Chi non vi si trova troppo lontano per nascita, il sente e li apprezza, se no l'azione artistica rimane inefficace. Non si dice perché lo Štravinskij faccia pensare a tali facoltà mentre tant'altri, anch'essi nati ognuno in paesi dotati di singolari caratteri, non risvegliano idee simili.

H. SCHNOOR. - *Strawinsky «Geschichte vom Soldaten».* (La «Storia d'un soldato» di Štravinskij).

«La musica incomincia: tromba e trombone nella più aspra caricatura del loro nobile carattere. La Batteria strepita atanicamente. Frammenti di melodia d'un clarinetto, lo sperdono staccato d'un violino, snappi intervalli di violone, come venienti da una danza molesta. Una *Marcha del soldato* che torna eternamente, mette in risalto un paio di melodie in astratto-contrappunto sopra qualche semplice ed ornata figura di basso da *couplet*. Questa melodia di *Marcha* è, nella sua espressione del grottesco sentimentale, il più caratteristico pezzo di musica della partitura...»

W. TSCHUPPIK. - *Gespräch mit Strawinsky.* (Conversazione con Štravinskij).

Non molto conclusivo intervista, dove il maestro dice che «Non v'è abbastanza ritmo nella nostra vita. E la reazione contro la musica ritmica. Si protesta contro una cosa per averla».

E. SCHULHOFF. - *Paraphrase über Herrn Strawinsky.*

«È uno spirito che tutto accoglie. La sua musica, liberata da ogni convenzione, spreca libertà, si... impertinente... chi vuol intendere a fondo l'ora attuale, si occupi del caso Štravinskij: egli presenta uno dei suoi complessi più vitali».

The Musical Quarterly. - Nuova York, ottobre 1924.

O. G. SONNECK. - *After Ten Years.* (Dopo dieci anni).

Il direttore della rivista dà uno sguardo ai primi dieci anni d'attività ora compiuti, e ne trae ragioni di continuare fiduciosamente l'opera di cultura.

L. STRICKLAND-ANDERSON. - *Rabindranath Tagore-Poet-Composer.*

L'autrice illustra da Calcutta l'opera dell'artista e filosofo indiano, sia dal lato culturale e religioso (egli ha fondato e conduce una scuola a Shantiniketan), sia dal lato poetico — il più noto —, e sia da quello musicale, perché il dr. Tagore musicò spesso le sue poesie, componendo così canti ormai diffusi in tutta l'India. Si danno cinque saggi musicali scritti in note europee dallo stesso Tagore, di cui sono annessi due ritratti.

Dr. A. EINSTEIN. - *The Madrigal.*

Bello studio storico sull'origine, la natura, l'evoluzione del Madrigale.

F. SCHNAPP. - *Robert Schumann's Plan for a Tristan. Opera.*

Di questo scritto parleremo altrove.

G. P. DILLA. - *Music Drama: An Art in Four Dimensions.* (Dramma musicale: un'arte a quattro dimensioni).

L'A. spiega l'impossibilità di combinare i quattro coefficienti del melodramma: poesia, azione, decorazione scenica, musica. «La musica nel suo stato più vero non ha scopo d'imitazione, quindi sta isolata fra tutti i prodotti della mente umana». Sicché l'opera si può capire.

H. S. GERSTLÉ. - *The Piano Music of Nicolai Medtner.*

Accurata illustrazione dei lavori pianistici di questo maestro russo, così schivo dalle concessioni al pubblico e dall'esecutoria.

J. B. PRODHOMME. - *A French Maecenas of the time of Louis XV: M. de La Populnière.*

Studio su questo dilettante e mecenate del tempo di Luigi XV, che offre uno sguardo sulla vita artistica della migliore nobiltà francese nel suo periodo florido.

R. W. S. MENDEL. - *Performance.*

Considerazioni sui vari problemi riguardanti l'esecuzione, sia rispetto all'interpretazione, alle separazioni di pezzi staccati da opere maggiori, alle riduzioni, all'ambiente, come sale da concerto, grandi locali sportivi, ecc.

H. T. HENRY. - *Music in Lowell's Prose and Verse.* (La musica nella prosa e nei versi di Lowell).

«Credo che in nessun altro scrittore di qualunque generazione, che non scrivesse di cose musicali, si trovino tante idee ed espressioni di musica» come in James Russell Lowell, eminente poeta, dotto diplomatico americano.

A. COPLAND. - *Gabriel Fauré, a neglected Master.* (G. Fauré, un maestro negletto).

Pelchè G. Fauré è poco conosciuto fuori di Francia, l'A. ne spiega i caratteri ed il vero e notevole valore.

A. L. MANCHESTER. - *Music Education, a Musical America, the American composer, a Sequence.*

Esiste agli Stati Uniti un vero fermento nel campo musicale, diretto verso l'indipendenza e la messa in valore degli elementi nazionali. L'A. trova giusto il principio, ma inopportuni i mezzi. Non si tratta di cosa che possa decidersi da pochi entusiasti, bensì deve ottenersi per graduale evoluzione, da operarsi specie nel pubblico stesso americano.

G. M. GATTI. - *Boito's Nero.*

Illustrazione dedicata principalmente alla tragedia, e dove si parla della musica in naturale funzione del contenuto tragico.

The League of Composers' Review. - Nuova York, novembre 1924.

E. EVANS. - *Who is next? (Chi sta per venire?)* Dopo un'introduzione sulla funzione (determinativa o rappresentativa) del genio nell'evoluzione umana, e sui caratteri dell'attuale fase dell'arte musicale, l'A. dà uno sguardo alle condizioni odierne della Scuola Inglese, di cui «l'immediato futuro può essere meno exciting dell'immediato passato».

A. CASELLA. - *Schönberg in Italy.* Ancora una traduzione dell'articolo apparso nel nostro fascicolo d'ottobre.

L. SAMINSKY. - *The Downfall of Strauss.* (Il tramonto di Strauss).

R. Strauss (di cui E. Newman disse che «fa una volta un genio») fu il primo (ed uno dei primi) a spingere sul terreno dell'atonalità e dell'eccezione ritmica, terreno dove venne in breve superato. Per l'A. è il rappresentante della borghesia tedesca, piena di «preziosa eleganza e d'umorispenosa volgarità».

B. DE SCHLOEZER. - *Scriabin.* Perché Scriabin è ancora quasi estraneo a tutti? Per lo spirito estatico-religioso e per il suo linguaggio musicale. Mentre non pochi imitano questo lato esteriore, non è possibile che il lato interiore e mistico si diffonda senza che avvenga un profondo mutamento nella mentalità odierna.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino solo

ALARD (D.).

E. R. 180. - *Ventiquattro Studi-Capricci* nei ventiquattro toni della Scala del Violino. Op. 41. (Revisione di G. DE ANGELIS).

ANZOLETTI (M.).

E. R. 215. - *Moto perpetuo* sopra movimento di Scala.

GAVINIÉS (P.).

E. R. 228. - *Le ventiquattro Mattinate.* (Revisione di G. FUSELLA).

KREUTZER (R.).

E. R. 53. - *Quarantadue Studi.* (Revisione di F. SARTI).

E. R. 386. - *Quarantadue Studi.* (Revisione di M. ANZOLETTI).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Prospetto delle Opere nuove Italiane rappresentate nell'anno 1924

N.	MAESTRO	TITOLO DELLO SPARTITO	Atti	GENERE	POETA	CITTA	TEATRO	Prima rappresentaz.
1	Trevisioni Mario	<i>Sotto la maschera</i>	3	Operetta	Vannata Leonardo	Treviso	Garibaldi	18 Gennaio
2	Zuccoli Gaetano	<i>Cirilino</i>	3	Fantasia com.	Mucci Emidio	Roma	dei Piccoli	22 " (1)
3	Manoni Romeo	<i>Un marito chic!</i>	3	Operetta	Falconaro V.	Venezia	Malibran	22 " "
4	Cuscinà Alfredo	<i>Un letto di rose</i>	3	Comm. mus.	Adami Giuseppe	Torino	Alfieri	6 Febbraio
5	Latuada Felice	<i>Sandha</i>	1	serio	Foniana Ferdinando	Genova	Carlo Felice	21 " "
6	Bottacchiari Ugo	<i>Severo Torelli</i>	3	serio	Zangarini Carlo (2)	Como	Sociale	23 " "
7	Rodriguez Raimondo	<i>Antony</i>	3	serio	Zangarini Carlo (3)	Trieste	Verdi	23 " "
8	Franchi Giorgio	<i>Raggio di sole</i>	3	Operetta	Biancoli Oreste	Bologna	Duse	26 " "
9	Arnò Salvatore	<i>Il n'y a pas</i>	3	Operetta	Nardi Giulio	Reggio Cal.	Polit. Siracusa	29 " "
10	Barilli Bruno	<i>Emiral</i>	1	serio	Barilli Bruno	Roma	Costanzi	11 Marzo
11	Sabatelli Pietro	<i>La lampada di Aladino</i>	3	Fantasia	Vedani P. D.	Milano	del Popolo	13 " "
12	Guarino Carmine	<i>Gaby</i>	3	Operetta	Cauci R. e Rulli D.	Sanremo	Municipale	20 " "
13	Cauci Riccardo	<i>La Signora Stylée</i>	3	Operetta	Almirante Luigi	Napoli	Bellini	28 " "
14	Della Morea Cenia (4)	<i>Le nozze di Leporello</i>	3	Farsa	Niccodemi Dario	Brescia	Sociale	31 " "
15	Bianchi Renzo	<i>La Ghabellina</i>	3	serio	Merli Ferdinando	Roma	Costanzi	31 " "
16	Cimatti Archimede	<i>Santa Cecilia</i>	3	sacro	Tagliafico Giovanni	Sant'Eraclio
17	Tagliafico Giovanni	<i>Maggio di redenzione</i>	3	Operetta	Fraccaroli A. e Simoni R.	Milano	Polit. Milanese	5 Aprile
18	Lombardo Carlo (5)	<i>Stracchinaria</i>	3	Rivista	Robba R.	Milano	Lirico	12 " "
19	Franco Carlo	<i>Cenerentola</i>	3	Operetta	Mineo Sebastiano (7)	Verona (Tirini)	del Fascio	12 " (6)
20	Mineo Enrico	<i>Samar</i>	3	serio	Bonnaccini Giorgio	Catania	Bellini	25 " "
21	Mucci Ranieri	<i>Le Cingallegre</i>	3	Operetta	Boito Arrigo	Ancona	Soc. Imp. Civili	...
22	Bolto Arrigo	<i>Nerone</i>	4	serio	Giraud Edmondo (8)	Milano	alla Scala	1 Maggio
23	Robbiani Igino	<i>Anna Karenine</i>	3	serio	Ravelli Can. Dott.	Roma	Costanzi	6 " "
24	Rodella Sante	<i>S. Tomaso d'Aquino</i>	...	Oratorio	D'Aniello Nicola	Chioggia	Seminario Vesc.	15 " "
25	Pizzanti	<i>Scifo la maschera</i>	3	Operetta	Bartoli Amedeo	Cagliari	Margherita	4 Giugno
26	Bartoli Amedeo	<i>Colui che non era lei</i>	3	Operetta	...	Roma	Eliseo	5 " "

27	Giacchetti Enrico	<i>El Campiello</i>	3	Commedia	Biolo G. B. (9)	Roma	Argentina	6 " "
28	Mandelli Emanuele	<i>Mastro Diavolo</i>	3	Leggenda	Mandelli E. (10)	Milano	Dal Verme	10 " "
29	Torazza Alberto	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	3	buffo	Sterbini Cesare	Sestri Pon.	Verdi	10 " "
30	Mariani Giuseppe	<i>Il gatto degli stivali</i>	3	Commedia	Rossato Arturo	Milano	Dal Verme	19 " "
31	Jaehino Carlo	<i>Giocondo e il suo Re</i>	3	Commedia	Forzano Gioveschino (11)	Milano	Dal Verme	24 " "
32	Lozi Antonio	<i>La Ninfa di creta</i>	3	Operetta	Micheli	Napoli	Miramar	12 Luglio
33	Panucchi A.	<i>E arrivato Woronoff</i>	3	Operetta	De Angelis Carlo (12)	Roma	Morgana	17 " "
34	Alegiani Romolo	<i>Il controllore dei vagoni letto</i>	3	Operetta	Zambaldi Silvio	Roma	la Parola	23 " "
35	Penna Alberto	<i>La Societas de la Violetta</i>	3	Commedia (13)	Corsari Ernesto	Milano	Polit. Milanese	25 " "
36	Consiglio Alberto	<i>Guglielmo Oberdan</i>	3	serio	Giamini Guglielmo	Venezia	Malibran	26 " "
37	Barbi Francesco	<i>Fla</i>	3	Operetta	Rossato Arturo	Roma	la Parola	13 Agosto
38	Pedrollo Arrigo	<i>Maria di Magdala</i>	3	serio	Mucci Emidio	Milano	Dal Verme	11 Settemb.
39	Zuccoli Gaetano	<i>Vol pland</i>	3	Operetta	Maratori Arturo	Roma	Adriano	13 " "
40	Lay Fortunato	<i>Lotteria d'amore</i>	3	Operetta	Franci Arturo (14)	Roma	Adriano	5 Ottobre
41	Ferrarese Mario	<i>Il Paradiso</i>	3	Operetta	Rossato Arturo	Milano	Fossati	11 " "
42	Oddone Elisabetta	<i>La Principessa Bom-Bom</i>	3	Fiaba	Drovetti Giovanni	Milano	Picc. Canob. (15)	16 " "
43	Lombardo Domenico	<i>Il segreto di Fudette</i>	3	Operetta	Adami Giuseppe	Lugano	Kursaal	16 " "
44	Di Cagno Pasquale	<i>Frida</i>	3	serio	Fertlingher	Bari	Petrucelli	18 " "
45	Bertolazzi Enrico	<i>Il Re del Pipery</i>	3	Operetta	Bottoni Gerolamo	Bologna	Duse	28 " "
46	Mignone Francesco	<i>Il Mercante di diamanti</i>	3	serio	Tortoreto	Rio Janeiro	Massimo	...
47	Francescati Umberto	<i>L'ammistia di Mangiafoco</i>	1	Favola	Morendini Mario	Milano	del Popolo	4 Novemb.
48	Morendini Mario	<i>Il Dramma di Cristo</i>	3	Dramma	Ferfoli Giuseppina	Bologna	Arena del Sole	10 " "
49	Verde Luca	<i>Canì e Gatti</i>	3	Bisticcio	Frescura Attilio	Milano	Eden	11 " "
50	Giacchetti Enrico	<i>Din, dan, don! Le campane di Morlanton!</i>	3	Comm. mus.	Frà Monti (17)	Bologna	Modernissimo	11 " "
51	Fernandi B. (16)	<i>Sirene e Delfini</i>	3	Operetta	Lombardo Carlo	Genova	Reg. Margherita	18 " "
52	Ranzato Virgilio	<i>Luna Park</i>	3	Operetta	Serretta Enrico	Milano	Lirico	26 " "
53	Pierrì Giuseppe	<i>Quartetto vagabondo</i>	3	Operetta	Mazzucato Piero	Roma	Eliseo	4 Dicemb.
54	Corsino Angelo	<i>Il pupo giallo</i>	3	Féerie	Colantoni Alberto	Milano	Dal Verme	6 " "
55	Giacchetti Enrico (18)	<i>La Sagra dei Osci (19)</i>	3	Pastorale	Mucci Emidio	Milano	Kursaal Diana	11 " "
56	Carabella Ezio	<i>La linea del cuore</i>	3	Operetta	Biancoli Oreste (20)	Roma	Adriano	13 " "
57	Lombardo Costantino	<i>Diana al bagno</i>	3	Operetta	Benelli Sem	Venezia	Malibran	18 " "
58	Giordano Umberto	<i>La cena delle beffe</i>	4	serio	...	Milano	alla Scala	20 " "

(1) Esquita con marionette. — (2) Dal «Severo Torelli» di F. Coppée. — (3) Dal dramma di A. Damas, padre. — (4) Invenzioni musicali. — (5) Musica in parte adriana. — (6) Esc-
quita da ragazzi. — (7) Leggenda ricavata dall'Incisa di Francesco d'Assisiano. — (8) Dal romanzo di Leone Tolstoj. — (9) Dalla Commedia omonima di Carlo Goldoni. — (10) Dal
libretto Teniel di Any Himala. — (11) Dal XVIII Canto dell'Orlando Furioso. — (12) Dalla Commedia omonima di Biondo. — (13) In dialetto milanese. — (14) Versione ritmica
di G. Conzese. Dalla *rockafel* di Hennequin. — (15) Esempio da ragazzi. — (16) Pseudonimo di Fernando Baroni. — (17) Pseudonimo di Enrico Valle. — (18) Musica su antichi motivi
francesi. — (19) In dialetto friulano. — (20) Dalla Commedia di Hennequin.
G. ALBERTI.



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

La «Cena delle beffe» di Giordano alla Scala

Umberto Giordano e *Cena delle beffe* hanno avuto festose accoglienze, in pieno quanto infrequente accordo, così dal pubblico come dalla critica; e il lieto successo è stato rafforzato e ribadito dalla vicenda delle repliche, mentre l'interpretazione e la esecuzione sulla scena s'è via via raffinata e perfezionata. Quella dell'orchestra non poteva fare altrettanto perchè fin dalla prima rappresentazione si era affacciata inuguagliabilmente, direi toscanicamente, perfetta. Registriamo con diligente premura questa nota di cronaca la quale per l'autore ha un valore difficilmente apprezzabile da quanti ignorano il coacervo di contrarietà, di difficoltà, di ostilità che, in ogni occasione di «prima» importante, allontana l'opera d'arte dal successo cui essa intende. Vittoria schietta, luminosa, spontanea dunque — e soprattutto meritevole che se ne ricerchino le ragioni per il rispetto e la deferenza cui Umberto Giordano ha diritto.

I.

Ho letto in un rendiconto molto cauto e misurato, specialmente nell'aggettivazione che è sapientemente centellinata:

— Quale posto occupa la *Cena delle beffe* nell'attuale sviluppo del teatro italiano?

E mi corre alla penna di rispondere:

— Ma un posto distinto, egregio maestro, come sarebbe a dire una poltrona o un pacco di prima fila. Abbia la cortesia di attendere una ventina d'anni o giù di lì, e vedrà che tutta la produzione del Giordano prenderà da sé il posto che le spetta, e di quella produzione la storia metterà avanti i frutti migliori e più vitali, mentre le opere minori resteranno a dietro. Ma come è possibile giudicare, elencare, catalogare un'opera d'arte alla sua prima apparizione, senza controllare il proprio giudizio e le proprie impressioni e specialmente quando, a un rigo di distanza, onestamente si ammette che il teatro lirico italiano si adagia presentemente in una specie di stasi da cui nessuno può

prevedere quale impulso, e quando, la trarrà fuori?

Non ho preso lo spunto da questa osservazione per fare della polemica, ma perchè pare a me che di Umberto Giordano non si debba e non si possa giudicare come di un artefice macchiavellico, ingegnoso, studioso di modificare formule ed usi esistenti, pensoso soltanto di essere un novatore, o un modernista.

L'arte sua è semplice come la sua stessa natura, onesta come il suo carattere, schietta come il suo cuore. In lui è il poeta che scrive se la fantasia, l'immaginazione eccitata lo spinga a scrivere. Non certo egli va passeggiando al chiaro di luna in cerca di quel bianco fantasma fuggente che è la musa dell'artista. Ma al dramma o alla commedia chiede quel tanto che permetta al suo temperamento di immedesimarsi vuoi con l'atmosfera della finzione scenica, vuoi con l'atmosfera psichica dei personaggi. E se a questo risultato non pervenga, se la endosmosi (per così dire) non si determini fra l'ambiente, l'azione, i sentimenti delle persone del dramma e l'anima del compositore, si può esser certi che Umberto Giordano abbandonerà il proposito da cui era stato sedotto, riconoscendolo illusorio, fallace. O non aveva egli cominciato a musicare la *Festa del Nilo*? O non ne aveva già compiuti due atti quando gli occorre di non più sentire i suoi personaggi; essi non più suscitavano quel fuoco interiore, quella fiamma onde s'era acceso d'incontentabile entusiasmo? La *festa* non giunse — e probabilmente mai più giungerà — a compimento. Immaginare un Giordano metodico, esatto, preciso, paziente, minuzioso come era, per esempio, Giulio Massenet il quale ogni mattina dedicava due ore alla composizione e giornalmente dettava un presso che ugual numero di pagine, è lavorare di fantasia e andar fuori dal vero. La critica deve invece rigorosamente restare nel campo della verità, del fatto, dell'opera e a qual campo limitare, circoscrivere le sue esercitazioni. Dalla *Cena delle beffe* Umberto Giordano si era invaghito fin dalla prima apparizione del poema benelliano. Gli erano piaciuti i caratteri dei tre personaggi: Giannetto vile quanto crudele nella vendetta, Neri temerario, prepotente, grossolano nella sua forza invitta, Ginevra sensuale, voluttuosa, libertina ma senz'anima e senza cervello. — e gli era piaciuto che la vicenda fosse italiana, così come l'arte sua, il suo sentimento,

il suo temperamento. Tanto che, nelle more per contrastato acquisto del diritto di musicare il poema, già pensava di ritornare alla fonte a cui aveva attinto lo stesso Benelli e di trarre un libretto direttamente dalla novella del Lasca. E il suo fervore non scemò nel volgere degli anni, anche quando l'opera letteraria parve declinare e sembrò caduca se non nei suoi pregi intrinseci almeno nel consenso del pubblico.

La sua fatica fu relativamente facile — perchè quando si accinse a comporre la musica, questa era già pronta, definita, organicamente disegnata entro il suo cervello per lungo, indistinto e fors'anco incosciente travaglio di elaborazione. Aveva tanto studiato l'ambiente, aveva così intimamente penetrato i caratteri delle persone del dramma, era così piena la rispondenza fra il poema e i suoi intendimenti, aveva così sinceramente vissuto la vita dei suoi personaggi, che questi balzarono fuori vivi, vibranti, perfetti, direi calzati e vestiti come l'eroe virgiliano «*qui redit indutus exuvils Achillis*».

E sono così schiettamente convinto di quanto affermo, che sarei pronto a scommettere che i temi caratteristici dell'opera non tornano al momento opportuno per sapiente e industrie travaglio del musicista intento ad afferrare il pubblico col richiamo del pensiero musicale che disegna una figura o un fatto, non tornano in obbedienza al precetto del *leit-motif* o alla più modesta disciplina dell'insistenza tematica. Tornano, semplicemente, perchè Giordano li ha individuati con quel pensiero, con quella frase, con quello spunto che ogni loro apparire risveglia istintivamente. E' come se egli li chiamasse per nome, è come se li facesse parlare con la loro bocca, con la loro voce, nella loro lingua. Di qui il carattere di spontaneità e di sincerità di quest'opera — virtù peculiari del maestro in tutta la sua produzione.

II.

Un esame analitico dello spartito non sarebbe dilettevole per il colto lettore che può farlo da sé — e anche molto facilmente, perchè la musica della *Cena delle beffe* è di una chiarezza cristallina. — Parmi preferibile qualche altra indagine sul musicista e sui suoi procedimenti artistici, nei quali è guidato da una probità esemplare.

Il poema del Benelli è rapido come il fatto che l'anima. La stessa fulminea rapidità della vicenda acuisce l'interessamento emotivo dello spettatore. Ma, qua e là, lo scrittore si abbandona alla vena poetica e s'indugia in qualche descrizione, o crea episodi d'ambiente, o concede dissertazioni che su la scena rimpolpano per così dire lo scheletro drammatico e gli conferiscono proporzioni sceniche. Si è osservato che il Giordano, sopprimendo tutto questo contorno, ha ancora smagrito e abbreviato il dramma. Io gliene dò lode. Era facile a uno scrittore quale egli è, ricco cioè di bella vena, e signorile, e ispirato, chiedere aggiunte al Be-

nelli. Siamo a Firenze, nell'ora dei suoi splendori. Il carnevale, si può dire, schiamazza tutto l'anno per le vie. Il popolo che folleggia, le danze, i rabuffi, le orgie, le canzoni, le ballate e tutto l'armamentario medicò gli avrebbero offerto materia per aggiungere almeno un atto all'opera sua, un atto di colore, anzi — come detestabilmente e inutilmente si pratica — di colore locale.

Egli ha resistito a questa tendenza che avrebbe trasformato un dramma impetuosamente umano in un componimento scolastico. E alle vane chimere che inducono le coscienze incerte a chiedere alla musica ciò che essa non può dare, ha sostituito quello che è il suo peculiare valore espressivo, creando un colore d'ambiente, ben intendendosi che l'ambiente non è quello determinato dalle fedeli ma un po' accademiche costruzioni sceniche del Chini, bensì quello che scaturisce dall'azione, dai moventi psichici e dal linguaggio delle persone del dramma. Non diversamente — e ne trasse più che un saggio esemplare un monumento imperituro — Giuseppe Verdi scrivendo l'*Aida*.

E la rapidità scheletrica aggiunge efficacia al dramma che corre, vola verso il tragico epilogo. La musica, sempre appropriata grazie a un linguaggio terso, vivido, schivo da ogni volgarità e formalmente impeccabile — perchè il Giordano ad ogni sua nuova opera dà la misura dei suoi nobilissimi sforzi per una sempre maggiore nobiltà di ritmi e di accenti, per una sempre più grande maestria e varietà di strumentazione — commenta la parola aggiungendole vigore di espressione, e poiché, senza il claspame di inutili divagazioni, ogni parola è un fatto, essa col fatto stesso si compenetra, ne diventa parte viva e integrante così da conseguire quell'unità inscindibile che ha sempre rappresentato uno dei postulati più lungamente e, ah!, quanto vanamente, predicati dalla critica.

Che questa rapidità sia voluta dal maestro, che l'opera sia così nata nel suo cervello monda da ogni inutile indugio, testimonia un episodio che vale la pena di riferire.

Il Giordano aveva scritto si può dire di getto i due primi atti della *Cena*, senza prelude, senza intermezzi, interamente affidata alle *dramatis personae* (perchè l'opera — è giusto ricordarlo — è senza cori e c'è voluta una ben sicura coscienza d'artista a tanta rinuncia).

Al terzo atto, quando Neri è trasportato sulla scena legato e prigioniero, sfilano avanti a lui per una diabolica cattiveria di Giannetto tutte le vittime delle sue precedenti beffe, quali crudeli, quali repugnanti, nefande tutte e sempre. E ognuna d'esse rinfaccia al prepotente le sue orrende gesta — e gode del suo tormento, ed auspica un supplizio commisurato alle sue colpe.

A questo punto il Giordano s'è arrestato. Presentare al pubblico, in fila indiana, tutti codesti testimoni d'accusa, far loro sciorinare nella

vebosa ed irata petulanza del reclamante le loro recriminazioni, mettere in musica sei o sette di queste attestazioni, e chiamare il pubblico a digerirle tutte in cospetto di quell'imputato legato a una seggiola, equivaleva a perdere di colpo la intensa espressione, l'assillante effetto emotivo ottenuto con la rapidità dei due primi atti.

L'ostacolo gli parve così grave, così difficilmente superabile che il lavoro fu interrotto. Forse anche balenò alla mente del maestro la dolorosa necessità di abbandonare l'opera a cui, spiritualmente, attendeva da oltre dieci anni. E fu una sera, mentre stava per coricarsi, che gli balenò un'ispirazione.

— Farli cantare tutti insieme...

E subito si mise al tavolo a pensare: le coltri lo attesero fin verso l'alba; ma, quando si coricò, Umberto Giordano aveva trovato la soluzione. L'ottetto del terzo atto si delineava entro la sua testa ed egli non trovò requie finché non ebbe compiuto quella fatica che ha sollevato molte contestazioni (cortesie, ben s'intende, e di principio) ma che rappresenta un magnifico sforzo compiuto con una perizia e una genialità davvero straordinarie.

Pensate: non il concertato di maniera, dell'antica scuola operistica, a crescendo obbligato o a fragore sbalorditivo di obbligatoria esplosione fonica finale, bensì una composizione a otto parti reali, con otto diversi temi musicali che iniziano ciascuno successivamente il loro canto e tutti si fondono con una chiarezza lineare sorprendente. E poiché il Benelli a quel molteplice sfogo di rancori e di acredini cui si innesta la gioia pavida ma crudele di Giannetto ha contrapposto la dolce e appassionata figura di Lisabetta, a costei il Giordano ha affidato il tema dominante nel quale sboccano tutti gli altri e tutti si estinguono.

III.

Così il maestro si affina e progredisce nella evoluzione della sua tecnica pur serbandosi fedele ai suoi procedimenti artistici. Insisto su questa fedeltà che è la più luminosa prova della sua probità e della sua fede. La *Cena delle beffe* è un altro anello della catena a cui egli ha legato il suo nome. Come in *Mala vita* lo sedusse il profumo di un vago fiore sbocciato in mezzo a tutte le bassezze e a tutte le violenze, e sentì la forza del contrasto fra un ambiente esteriore e una atmosfera psichica, così in *Fedora* lo attrasse l'impensata vicenda che l'odio tramuta in amore. E così nella *Cena* la battaglia combattuta fra la viltà sanguinaria di Giannetto e la prepotenza selvaggia e temeraria di Neri. E così egli seguirà a fare in avvenire finché la sua lira dia accenti rispondenti alla squisita sensibilità del suo cuore.

Ma si direbbe che Giordano di questa sua fedeltà artistica faceva come un punto d'onore. Non più di dieci anni che egli, in un congresso musicale, ha dichiarato l'opportunità di chia-

rificare la scrittura, dettando la partitura a note reali e abolendo ogni altra inutile complicazione. Alla sua tesi aderirono i più illustri musicisti e — dopo qualche obiezione — se ne convinse anche Arrigo Boito.

Ebbene, come *Madame Sans-Gêne* anche la *Cena delle beffe* è scritta tutta a note reali. Non è una novazione che debba lasciarsi inosservata, perché può servire d'esempio ai giovani compositori. Se si ricordi la partitura della *Walkiria*, ad esempio, e la notazione wagneriana per le tube, appare evidente la semplificazione la quale permette la lettura a colpo d'occhio senza conteggi ed operazioni difficili quanto calcoli differenziali.

Così il maestro, con bella semplicità, procede per la sua via, convinto di quanto fa, indifferente alle difficoltà pregiudiziali che gli si oppongono, sempre che non feriscano il suo fervore e il suo entusiasmo.

Quanto si criticò e si discusse il suo coraggio, per aver portato sulla scena lirica Napoleone! Eppure, la pregiudiziale è superata così come fu vinta da Giuseppe Verdi che non si arrestò davanti alla figura di Carlo V più che, in antico, non si fosse spaventato della onnipotenza di Nabucodonosor.

E, a proposito di Napoleone, un aneddoto per finire.

La sera della prima rappresentazione di *Madame Sans-Gêne* a Torino, noi eravamo in parecchi amici, tra pubblicitari, pittori e compositori di musica a Roma, ad attendere notizie consumando una modesta cena.

Un maestro che s'era fatto a compagnare da una piccola sua amica, a un certo punto, esclamò:

— Sarei felice che Umberto trionfasse — ma non vi nascondo che ho paura...

— Ma perché? chiedemmo noi.

— Ma scherzate? Far cantare Napoleone... io non so concepire un'audacia simile, perché con figure come Napoleone non si scherza...

A questo punto, la piccola amica si volge al maestro e candidamente gli chiede:

— Di su, chi era Napoleone?

Il maestro, poveraccio, diventò rosso come una fiamma, e seccamente, per tagliare il pericoloso interrogativo:

— Era il più illustre generale dei nostri tempi...

Al che la fanciulla, sempre candidissima, insistendo pacatamente:

— E tu l'hai conosciuto?

T. O. CESARDI.

Il pubblico del Giglio di Lucca ha fatto accoglienza festosissima alla nuova opera *Edelweiss*, tre quadri pastorali assai drammatici, del quale Carlo De Carli ha scritto il libretto e il maestro Luigi Baldi la musica. Numerosissime le chiamate all'autore, agli ottimi esecutori ed al direttore maestro Busatti. Vennero bissati il preludio e la preghiera di Edelweiss.

nel 1° atto; la canzone di Loretto, nel 2°; il delicatissimo duetto del terzo.

Il *Linea del cuore*, la recentissima operetta di Carabella, su libretto di Mucci, è piaciuta all'Adriano di Roma, accuratamente rappresentata dalla Compagnia Gondrano Trucchi.

All'Opéra di Parigi ha avuto favorevole esito la commedia lirica in cinque atti e sei quadri, *Arlecchino*, del poeta Sarmant, per la musica di Max d'Ollone. L'azione si svolge a Capri e rispecchia le tendenze malinconiche, ironiche e filosofiche dell'autore.

Il secondo mese scaligero

Della nuova opera di Umberto Giordano data per la prima volta, alla Scala, la sera del 20 dicembre, parla diffusamente il nostro T. O. Cesardi in altra parte del giornale.

L'ottimo, unanime successo della prima sera ha avuto la piena conferma nelle numerose rappresentazioni successive.

L'esecuzione, magnifica — sia dal punto di vista musicale che scenico —, ha avuto per principalissimo contributo la sapiente e fraterna cooperazione di Toscanini, e poi il concorso di artisti tutti i più idonei per le parti affidate. Digni di speciale elogio sono stati il tenore Lazaro (Giannetto) e il baritono Franci (Neri) che hanno rivelato non solo mezzi vocali non comuni, per estensione e resistenza, ma anche — specie il Franci — qualità di attori provetti ed efficacissimi.

Carmen Melis, che cantava per la prima volta alla Scala, dette alla parte di Ginevra tutte le risorse della sua voce gradevole e generosa e della sua bella figura scenica.

Gustosa macchietta il baritono Badini (Il dottore) e una tenera Lisabetta la giovane e promettente artista sign. Valobra.

Tutto il gioco scenico magistralmente regolato dal Forzano. Il fosco e impressionante dramma di Sem Benelli ebbe così piena risultanza.

Il successo si delineò sin dal primo atto. Le chiamate a Giordano, a Toscanini, agli interpreti furono numerosissime a ciascun finale di atto, specialmente al secondo e al quarto, col quale si chiude così bene quest'opera d'arte, italianamente sentita ed italianamente espressa.

Eccellente è stata la ripresa del *Meistofele*, questa volta affidata al M. Panizza, che come sempre ha fatto valere le sue qualità di valente e coscienzioso concertatore e direttore.

Anche in questa riproduzione abbiamo riudito con piacere il basso De Angelis e il tenore Pertile: interpreti nuove erano invece la signora Hina Spani (Margherita) e Arangi-Lombardi (Elena) che hanno incontrato entrambe il pieno favore del pubblico scaligero.

In occasione del trigesimo della morte di Giacomo Puccini si è avuta una *Bohème* davvero

eccezionale sia per la concertazione del maestro Toscanini, sia per il valore dei singoli interpreti, sia infine per tutto l'insieme dell'allestimento scenico.

Esecutori dell'opera sono stati la Zamboni (Mimi) che ha fatto la sua prima apparizione alla Scala nel modo più felice, applauditissima per bellezza di voce e per fine arte canora; la Ferraris, una vivace Musetta, il Pertile e il Franci, un Rodolfo e un Marcello ideali, il Paci (Schaunard), l'Autori (Colline), il Quinzani-Tapergi (Padron di casa e Alcindoro), tutti degni di gran lode.

L'azione degli artisti, il movimento delle masse al secondo atto, la ritirata, tutto ha ricevuto dalle cure del Forzano un'impronta inconsueta. Ma inconsueta è stata tutta questa *Bohème* alla quale Arturo Toscanini ha saputo infondere quasi una vita nuova, distruggendo in un colpo tutte le incrostazioni di pessimo gusto che man mano si erano venute depositando sulla geniale musica pucciniana.

Questa nobile reintegrazione è stata una gioia per tutti.

Il pubblico ha fatto allo spettacolo le accoglienze più festose ed esso rimarrà fra i più memorabili della Scala.

La rappresentazione della *Bohème* è stata preceduta dall'esecuzione dello squisito brano dell'«Abbandono» nelle *Villi* e dal «Preludio e corteo funebre» del terzo atto dell'*Edgar*, concezione poderosa e ispirata, che tiene e mantiene un posto di primissimo ordine in tutta la produzione, compresa la più recente, del grande maestro lucchese.

L'esecuzione fu perfetta. Nella solista signora Spani, nei cori guidati dal Veneziani, nell'orchestra, Arturo Toscanini ebbe dei cooperatori pervasi da uno stesso amore e da una stessa fede.

All'effetto di profonda commozione non poco contribuì l'ambiente altamente suggestivo creato, per tale esecuzione, sul palcoscenico della Scala. Non era più una scena: era un tempio. E in quella penombra dolce e misteriosa, tra quelle melodie alate che muovevano da labbra invisibili, lo spirito dell'Assente era più che mai vivo.

La grande stagione ufficiale di Carnevale-Quaresima al Costanzi è stata inaugurata il giorno di Santo Stefano con il *Falstaff*, che ha ottenuto uno schietto successo; ammirato protagonista ne è stato Mariano Stabile, ed esecutori principali le signore Llopert, Vasari, Briganti, Casazza e i signori De Paolis, Ghirardini, Dentale, Nardi.

Secondo spettacolo della stagione *I maestri Cantori*, andati in scena il giorno successivo, in una pregevole edizione (signore Bugg e Gramigna; signori Merli, Journet, Parvis, Nardi).

La *Louise* di Charpentier, interpretata dalla Vix, dalla Gramigna, dal Merli e dal Journet, ha incontrato favorevoli accoglienze.

Le tre opere hanno avuto nel maestro Vitale un eccellente direttore.

Ha fatto seguito una riuscita esecuzione di *Tosca* (protagonista la Llopert, col tenore Capuzzo e il baritono Parvis, direttore Santini). L'opera è stata ripetuta il 14 gennaio, in una solenne serata commemorativa del 25° anniversario della prima rappresentazione avvenuta nel teatro stesso il 14 gennaio 1900.

* *Ginietta e Romeo* di Zandonai è stata calorosamente applaudita a Bari ed a Modena. Nella prima città, diretta dallo stesso autore, festeggiatissimo, ha avuto ad interpreti Maria Roggero, il tenore Lo Giudice, il baritono Ingillieri.

A Modena l'opera è stata concertata dal maestro Bellucci, ed eseguita dalla Viganò e dal tenore Cingolani. Assisteva alla rappresentazione il librettista Rossato, che fu evocato varie volte alla ribalta.

* Tra i principali spettacoli lirici svoltisi nella corrente stagione, merita speciale ricordo:

TORINO, (Regio). — Direttore Bavagnoli: *Norma* con la Mazzoleni; *Rigoletto* con la Sari, Montesanto e Borglioli.

NAPOLI, (S. Carlo). — Direttore Marinuzzi: *Tannhäuser* (la Pacetti, Taccani, Montesanto); *Sonnambula* (protagonista la Borghi-Zerni); *Cavaliere della rosa* di Strauss.

PARMA, (Regio). — Direttore Podestà: *Walkiria* (tenore Lavarello, poi Fagoaga, i signori Donaggio e Cantoni, signore Cervi-Caroli, Nottari, Franchi); *Traviata* (la Caprar, Minghetti, Reali).

TRIESTE, (Verdi). — Direttore Neri: *Tristano e Isotta* (Calleja e la De Zorzi); *Traviata* (la Sassone, Zanoli, Sarobe); *Adriana*, (la Tess).

GENOVA, (Carlo Felice). — Direttore Failoni: *Walkiria* (La Lorma; tenore Maestri; baritono Rossi Morelli); *Wally* (la Sheridan); *Dannazione* (Stracclari).

PIACENZA, (Municipale). — Direttore Benvenuti: *Iris* (la De Giovanni; tenore Capuzzo); *Dannazione di Faust* (protagonista Pilotto).

MANTOVA, (Sociale). — Direttore Lucon: *Lorely* (la Rinolfi, tenore Marini, baritono Noto); *Piccolo Marat*.

Di tutte le commemorazioni di Giacomo Puccini, parleremo nel fascicolo di « Musica d'oggi » — di prossima pubblicazione — a lui dedicato.

* Ed ecco le opere di inaugurazione degli altri teatri:

ANCONA, (Vittorio Emanuele), *Bohème*. — CREMONA (Verdi), *Otello*. — FANO, *Bohème*. — FERRARA, (Verdi), *Traviata*. — FIRENZE, (Verdi), *Tosca*. — LIVORNO, *Wally*. — LUCCA, (Giglio), *Butterfly*. — NOVARA, (Coccia), *Otello*. — REGGIO E. (Municipale), *Otello*. — PRATO, *Wally*. — PISA, (Verdi), *Manon*. — VERONA, (Nuovo), *Butterfly*.

* Il *Falstaff* è stato ripreso al Metropolitan di Nuova York dopo quattordici anni, ottenendo un successo trionfale. L'esecuzione offerta da Tullio Serafin è stata perfetta. Acclamati con lui furono Scotti, Gigli, Ibbert, Didur, la Borl, la Telva, ecc.

* Alla Monnaie di Bruxelles ha avuto grandissimo successo la *Vestale* di Spontini.

CONCERTI

MILANO

* SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Magnifici interpreti e virtuosi esecutori appaiono nuovamente i componenti il quartetto Busch, nelle due udizioni milanesi. I programmi comprendevano, nella parte essenziale, il *Quartetto N. 14 in do diesis min.* di Beethoven, reso con mirabile proprietà espressiva, il *Quintetto in do* di Schubert, e il *II° Quartetto in re min.* di Busoni, opera robusta e geniale, eseguita mirabilmente, nonostante le difficoltà che presenta.

Anche l'udizione del violinista Szigeti è riuscita interessante. Egli ha rivelato singolari doti, specie nella *Sonata in la min.* di Bach, e nel *Capriccio* di Paganini. Forse necessiterebbe in lui maggiore profondità di espressione.

* AMICI DELLA MUSICA. — Il Trio Casella - Corti - Crepax, uno dei più omogenei complessi di strumentisti, ha dato prova del suo valore svolgendo un interessante programma. La *Sonata in la* di Pizzetti, che Corti e Casella eseguirono magistralmente, ottenne i consueti calorosi applausi.

* CONVEGNO. — Alfredo Casella e la cantante Bitelli eseguirono mirabilmente musiche di Debussy, Benvenuti e dello stesso Casella; tra queste ultime suscitò particolare interesse una laude dannunziana per canto, e quattro favole di Trilussa.

* TEATRO DEL POPOLO. — Altra udizione del quartetto Poltronieri e un concerto del tenore Marcello Govoni il quale con intelligenza e penetrazione ha cantato molte liriche di autori italiani viventi.

* CONCERTI DIVERSI. — La giovane violinista Gemma Del Valle ha riportato un notevole successo al Conservatorio, per la fluidità armoniosa dell'arcata e la cavata robustamente espressi-

va; qualità tutte che la condurranno ad altre importanti affermazioni. Nella stessa sala si sono succeduti: il tenore Angelo Cuneo, interprete fine ed espressivo di liriche di autori argentini; la cantatrice danese Margherita Ernest assai sicura; il violinista Ellena, interprete anche di sue musiche; la pianista Dora Josefowicz che ha svolto un programma classico, con pregi di tecnica e di stile.

Assai bene sono riusciti il concerto dedicato a musiche del maestro Aurelio Tronchi, al Lyceum; quelli della pianista russa Raisa Lifschitz e di musiche di Malipiero, illustrate dal maestro De Paoli, all'Istituto d'Alta Cultura. Ottimo esito ha avuto all'Istituto dei Ciechi, la audizione della Società mandolinistica milanese (oltre 100 esecutori) in un programma variato e interessante che andava da Beethoven a Verdi, da Cimarosa a Massenet. Particolarmente festeggiati furono i maestri Morlacchi, Rinaldi e Tabanelli che si alternarono nella direzione.

* La Casa di riposo dei Musicisti ha festeggiato il 25° anno della fondazione con un riuscito concerto, al quale partecipò l'orchestra degli allievi del Conservatorio.

ROMA

* AGOSTO. — 14. dicembre. Concerto diretto da Bernardino Molinari, che ottenne un vivo successo interpretando la *Prima Sinfonia* di Beethoven, e la prima esecuzione del poema sinfonico *I Pini di Roma* di Respighi; il nuovo lavoro dell'autore delle *Fontane di Roma* e del *Belfagor*, viene accolto con largo plauso ed ammirazione per la larghezza della architettura, la vivacità e ricchezza dei coloriti e il senso di poesia che lo pervade.

21 dicembre. Il violinista Adolf Busch riconquista il successo entusiastico che lo accolse già l'anno scorso. Nel programma è compreso il *Concerto* di Busoni, in commemorazione del compianto maestro.

28 dicembre. Bernardino Molinari offre una forte interpretazione della *Terza Sinfonia* di Beethoven; e ripete *I pini di Roma* di Respighi, di cui si rinnova il successo.

1 gennaio. Concerto del violinista Joseph Szigeti, che produce buona impressione per notevoli doti di tecnica e di espressione.

4 gennaio. Ammirata interpretazione, da parte di Molinari, della *Quinta Sinfonia* di Beethoven e delle *Variazioni* di Elgar. Simpatissime accoglienze trova la nuova composizione *Armonie della notte* di Franco Vittadini, lodata anche dalla critica.

8 gennaio. Replica della *Quinta Sinfonia* diretta dal Molinari.

11 gennaio. Il pianista spagnolo José Iturbi ottiene uno schietto successo, per le sue qualità tecniche ed espressive di prim'ordine.

14 gennaio. Primo concerto straordinario di Paderewski. Sala gremitissima e successo trionfale.

* SALA ACCADEMICA DI SANTA CECILIA. — Il Quartetto Busch interpreta in sei tornate, in modo encomiabile, la intera serie dei quartetti di Beethoven. Ottimo successo incontrano anche il violinista Szigeti, e il pianista spagnolo Iturbi; il quale ultimo dedica un concerto a una rievocazione assai ammirata della intera serie *Iberia* di Albeniz.

* FILARMONICI. — Si son succeduti, ogni lunedì i seguenti concerti: uno dedicato a Mozart (cantante Maria Soccorsi e Quartetto di Roma); un'altro della cantante Ernest e della pianista Letizia Franco; un terzo del Trio fiorentino; un quarto del pianista Gualtiero Volterra.

* ALTRI CONCERTI. — Agli « Amici della Musica » si è ripresentato, accolto con molto favore, il pianista-compositore Alfonso Rendano, di cui si è festeggiato il *Quintetto*. Il maestro Don Raffaele Manari ha continuato alla Scuola Superiore di musica sacra i suoi Concerti storici di organo. Al giornale « Musica » Sacha Votickenko ha tenuto una interessante udizione sul « timpanon », strumento antenato del pianoforte, eseguendo musiche antiche e di propria composizione.

VENEZIA

* La cantante Adele Olschki-Finzi, il violinista Michelangelo Abbado e Renzo Bossi (pianista), furono assai applauditi al Circolo Artistico, in un programma di musiche dello stesso Bossi.

* Alla Società del Quartetto si avvicendarono la cantatrice De Vincenzi e l'organista Giarda; la Società Euterpe, diretta dal maestro Russo; il violoncellista Mazzacurati, accompagnato dalla pianista Maria de Lutti. Tutti ebbero ottime accoglienze.

Direzione Concerti
Carlotti - Aldrovandi
 VIA ANDEGARI, 12
 MILANO

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
 ARNOLD FOLDESZY - Cellista
 FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
 MARCO ENRICO BOSSI - Organista
 CLELIA ALDROVANDI - Arpista
 DUO FANO-POLO
 TRIO MILANESE
 QUARTETTO POLTRONIERI

* Anche i soci della Marcello mostrarono unanime consentimento: al quartetto Veneziano, che presentò anche una nuova composizione di Mezio Agostini; ed a Remy Principe che eseguì pure un suo *Canto popolare olandese*.

TORINO

* Moltissimi concerti si ebbero in quest'ultimo mese. Degni di nota, particolarmente, quelli del « Doppio Quintetto di Torino » che presentò due deliziosi ottetti di Mozart e di Schubert; del violinista Ballarini e del pianista Contessa, i quali offesero una nuova sonata di Cordara, di uguale ma corretta, e quelle di Pizzetti e Alfano accolte col consueto favore.

Una nuova istituzione si è inaugurata — la Pro Torino — con un discorso programmatico del maestro Perrachio e udizioni di musiche antiche e moderne.

L'Associazione marchigiana, per iniziativa del maestro Maffiotti, ha commemorato degnamente Gaspare Spontini, con conferenza dell'ing. Fioravanti e esemplificazioni musicali dello stesso Maffiotti e della cantatrice Delleani.

BOLOGNA

* Borgatti ha avuto accoglienze deliranti nei suoi concerti al Comunale. Fu assai festeggiato e gli venne offerta una medaglia d'oro, dopo un discorso di Zangarini.

Il primo concerto del Pensiero Musicale è stato tenuto da Mazzacurati e da Giarda del quale sono state applaudite una *Fantasia* ed una *Ave Maria*.

NAPOLI

* Ottimo esito hanno avuto, al « Quartetto », le audizioni di: Tina Filippoi e Giuseppina Rogatis; di Alessandro Longo, Vincenzo Cantani e Sergio Viterbi; della cantatrice Isori; del pianista Iurbi.

Agli « Amici della Musica » è stato applauditissimo il quartetto Busch, ed, in altre sale, la cantatrice Ridolfi e le sorelle Vetere.

PALERMO

* ASSOCIAZIONE PALERMITANA CONCERTI SINFONICI. — Questa benemerita Società, ormai al suo terzo anno di vita, ha proseguito le sue manifestazioni al Teatro Massimo.

Il 2° Concerto è stato diretto ancora da Leopoldo Mugnone e la *Sinfonia marinaresca* di Scatrinò, ne costituiva la parte più interessante. Il 3° Concerto ha avuto a direttore Stefano Giglio, che ha dato ottime esecuzioni delle *Antiche Danze* di Respighi e del *La processione notturna* di Rabaud. Vi partecipò anche la cantatrice Livia Mugnaini, applaudita calorosamente.

L'ultime due udizioni erano riservate a Conso-lerato che dettero nuova e completa prova del loro valore.

* L'Ufficio Concerti per la Sicilia ha offerto, al teatro Bellini, un programma di musica antica da camera, eseguito con grande bravura dalle

cantatrici Maria e Marta Amstad e dalla clavicembalista Alice Ehlers.

* Carlo Angeloni, musicista lucchese maestro di Puccini, Catalani, Puccetti ecc., ha avuto una degna rievocazione al Verdi di Firenze, ove vennero eseguite varie sue musiche. Dirigeva il maestro Domenico Cartopassi, pure suo allievo.

La giovane violinista Bianca Maria Buya ottenne un meritato successo alla Filarmonica.

* Al Filodrammatico di Piacenza, un interessante concerto ha posto in evidenza i valori di quella Scuola musicale diretta dal maestro Bandini, del quale sono stati assai apprezzati un *Notturmo* per violino e piano, ispirato dalla morte di Puccini; e un colorito *Inno al Po*.

* Il maestro Schalk ha diretto con grande valore, al Verdi di Trieste, la *Marchia funebre dell'Eroica* e la *IX Sinfonia*.

* Tanto il Quartetto veneziano, che il pianista Renzo Silvestri e il violinista Magliani, ebbero ottima accoglienza nella Sala del Conservatorio di Parma, nelle due prime udizioni per la Società dei Concerti.

* Il maestro Davico ha proseguito la sua missione di propaganda italiana, tenendo a Lione una conferenza dal titolo: « L'évolution de l'art musicale en Italie ». Ha seguito lo svolgimento d'un programma di musiche italiane antiche e moderne.

* A Nizza, in diverse udizioni, ha avuto ottima accoglienza il violinista Aldo Priamo.

* La prima udizione del *Concerto* per pianoforte di Strawinski, eseguita dallo stesso autore non ha avuto unanimi consensi, a Lipsia.

* Invece a Magonza ha trovato entusiastica accoglienza il *Concerto* per pianoforte, orchestra e coro maschile, op. 33 di Ferruccio Busoni. Solista era Edward Weis e direttore (dell'orchestra municipale) König.

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE

L. BOCCHERINI

Tre Sonate per Violoncello, con accompagnamento di Pianoforte realizzato da N. PIATTI

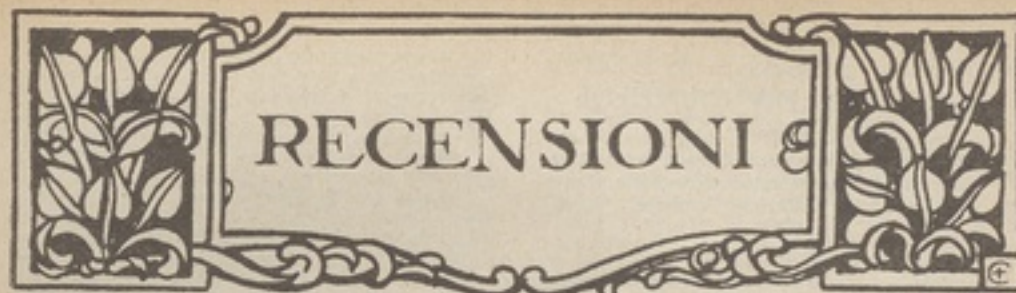
E.R. 440 Sonata in *Do Maggiore*

E.R. 441 Sonata in *Sol Maggiore*

E.R. 442 Sonata in *La Maggiore*

Edizione riveduta, driteggiata e corretta da L. FORINO

G. Ricordi & C. - Editori



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BARTHOLOMI (J.) — *Wagner et le recul du temps*. (A. Michel, Parigi).

Scopo del libro è « tentare non un giudizio, ma una sintesi, un colpo d'occhio d'insieme » sull'opera wagneriana, ora che una certa distanza di tempo lo permette. Il tema è arduo e quanto mai vasto. L'A. ha diviso il suo lavoro in 20 capitoli, di cui 9 dedicati a considerazioni generali sul Maestro e l'opera sua (presa in sé ed in rapporto col pubblico e colla critica), 7 dedicati ai singoli lavori wagneriani, 4 ai rapporti tra Wagner e l'arte odierna.

M. Louis Barthou, l'emisente uomo di Stato e letterato, membro dell'Accademia di Francia, ha rivolto all'autore una lettera dove dice, tra l'altro: « Il manoir un livre à la gloire de Wagner; vous l'avez écrit, avec une foi ardente, une compétence et une rare impartialité. J'ai plaisir à vous rendre cet hommage... La forte wagnerienne n'a jamais eu de meilleur guide que vous. Ceux qui ignorent Wagner — et combien l'ignorent qui croient le connaître! — vous devront beaucoup, mais ses vrais admirateurs vous devront à peine moins ».

E in realtà un libro pieno d'entusiasmo, che mostra come i 40 anni che ci separano ormai dalla morte del Maestro, non abbiano diminuita l'ammirazione e la fede dell'autore, e certo di molti altri con lui, nell'arte di Riccardo Wagner, come uomo di teatro, come poeta e come musicista.

WERKER (W.) — *Die Matthäus Passion*. (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

Ho letto queste 96 pagine con vero timore. L'autore, è noto, ha scoperto nel *Clavecin bien tempéré* un tale complesso di simmetrie e d'artifici formali, da aver vicino ai rapporti di numeri mistici, sui quali gli architetti gotici del medioevo tracciavano i piani delle loro meravigliose cattedrali. È noto pure come molti sinceri amatori di Bach abbiano protestato, affermando che il sommo Maestro fu insuperato musicista e non re dei cabalisti. Io temo dunque di trovare la *Passione secondo S. Matteo*, il venerabile monumento, somposto ad analisi con empia freddezza. Ma non è così. Wilhelm Werker non ha manoscritto, tutt'altro; egli più volte anzi biasima chi, pure senz'accorgersi, ha distrutto le armonie formali del capolavoro, mutilandolo per renderlo meno immane per la comune sensibilità.

Il libro del Werker mostra dunque come la disposizione generale del testo (Evangelico, i corali, poesie di Picander, ecc.); la loro maniera di trattarli (cori, arie, con o senza intervento di corali, recitativi, ecc.); la forma data ai singoli pezzi, tutto insomma risponde ad un piano mirabilmente studiato, anche in rapporto allo spazio della chiesa di S. Tommaso (qual'era nel 1729), ed alla collocazione dei cori, dello storico e degli « altari ». È un complesso e mirabile organismo musicale,

dove nulla si può toccare senza turbare un equilibrio od offendere una simmetria.

L'autore esagera? Qualche volta forse sì, ma non è possibile che tutto sia effetto di caso. Poi, una volta riconosciuta l'esistenza d'un piano simmetrico, chi non sarebbe tentato di spingere le indagini fin che si può?

Uno dei quesiti fondamentali che si presentano leggendo questo libro curioso ed attraente è il seguente: le simmetrie che ora riconosciamo a luce di ricerca e di mente, Bach le avrà pensate ed attuate a raglion veduta, oppure le avrà intrate per via d'un altissimo senso della forma? Rispondere con sicurezza è impossibile, ma l'ipotesi dell'ammirazione intuitiva d'un così grande e complesso e minutamente organico piano si avvicinerrebbe di molto all'idea del miracolo.

Come bene diceva il dr. A. Einstein (nell'*Auffakt* dello scorso luglio), per Bach, come per tutti i maestri anteriori al secolo XIX, la composizione musicale era fondata sull'abilità tecnica, professionale; la spiritualità delle opere loro era un di più, un dono che aggiungevano senz'accorgersene. Erano uomini che umilmente praticavano la professione loro con animo elevato, e l'anima spirava senza che se ne accorgessero. È forse strano che Bach, al culmine della sua maturità artistica, volendocomporre una grande musica di Passione, vi mettesse il fiore della sua abilità e dei suoi criteri formali, tutto misurando, tutto prevedendo ed attuando? Non pare strano di certo. E poiché era un'anima altamente cristiana ed un immenso poeta del suono, l'opera sua così tecnicamente perfetta, riuscì anche spiritualmente altissima; e nella sintesi della materia colla forma nacque il capolavoro.

Lo svolgimento di questa tesi implica tutt'un insieme di notizie storiche sulla *Passione* nelle sue condizioni locali d'esecuzione nella chiesa di S. Tommaso a Lipsia, notizie che illuminano la *Passione* quale rito liturgico, cioè quale fu concepita in realtà da Bach, con notevole vantaggio per l'apprezzamento dell'opera musicale stessa.

Insomma, questo libro è quanto mai interessante e raccomandabile ai musicisti ed agli amatori colti ed intelligenti. GIULIO BAS

GUI (V.) — *Nerone, di Arrigo Boito*. (Bottega di Poesia, Milano).

L'A. avrebbe dovuto premettere al suo studio i celebri versi danteschi: « Vaghiam il lungo studio e il grande amore che m'ha fatto cercar lo mio volume ». Infatti l'amore col quale esso fu pensato e scritto è forse ancor più notevole dello studio stesso, che pure è un commento esegetico vasto ed esauriente. Il maestro Gui non ha temuto di difendersi nei particolari più minuti pur di esporre intero e nitido il suo pensiero e la sua è ammirazione vera, calda, sentita e insieme scevra di qualsiasi senso d'opportunismo reclamistico, che ne avrebbe tolto o almeno diminuito ogni valore e resa la lettura noiosa e pesante. Invece la materia, nonostante la profondità dell'analisi, è trattata in modo maestro e piacevolissimo e leggero. A. A.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MONTANARO (E.) — *Canti della terra d'Abruzzo*, riespressi per Canto e Pianoforte. Testo abruzzese con traduzione letterale. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal *Giornale d'Italia*, Roma.

Il « folklore » non ha molti cultori in Italia. Ma di quei pochi che vi si dedicano e vi donano tutta la loro sapiente passione, merita fare cenno. A distanza di qualche anno dalle pubblicazioni di Balilla Pratella e dopo la nobile fatica compiuta da Luigi Molinaro Del Chiaro — l'uno con un completo *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, e il secondo con un ampio volume sui *Canti popolari raccolti in Napoli* — ecco che la Casa Ricordi pubblica, in elegante edizione, i *Canti della terra d'Abruzzo*, che la tenacia, il fervore e la valentia di un giovane musicista, il maestro Ettore Montanaro, riprese dalla schietta voce del contadino durante le molte peregrinazioni attraverso la regione della *Figlia di Iorio*. La fatica a cui egli si votò, non fu scarsa né lieve. Ma pur tra difficoltà non indifferenti ed ostacoli che solamente la calda tempa dell'artista riusciva a superare e debellare, il Montanaro è riuscito a dare forma viva e sonora, così come la tradizione li rimandò di generazione in generazione, a quei Canti d'Abruzzo che hanno in sé tanta verace musicalità e così sottile espressività psicologica.

Quanto a « folklore » l'Abruzzo, per la scarsa letteratura che vi fiorì d'incanto, sembra povera rispetto al resto d'Italia, mentre opere diverse, per quanto sommarie, sui canti popolari, contano la Lombardia, il Piemonte, l'Umbria, e bene insigni son quelle sul « folklore » della Sicilia, della Toscana e di Napoli. L'Abruzzo, dopo il tentativo di Francesco Paolo Tosci, pareva dovesse apparire per lo meno come una regione avente scarso materiale di musica popolare. Eppure in quella terra, dove la natura, l'ingegno e il dialetto, tutto è musica e poesia, i saggi di tal genere abbondano.

Ettore Montanaro, traendo tesoro dagli ammaestramenti di Alessandro d'Ancona, è riuscito, invece, a colmare la lacuna e a distruggere una leggenda — che l'Abruzzo, cioè, fosse privo di canti e di danze, nate dal popolo o scritte dal popolo, tuttora vive, superstiti al processo di logorio e di dispersione prodotto dal tempo, e tali da poter stare così per il numero come per la bellezza musicale e poetica, al paragone di qualunque altra regione d'Italia.

Ha scritto Niccolò Tommaseo, a proposito dei Canti napoletani, che « non tanto dalla città quanto dalla campagna conviene raccoglierti, e nelle città chiederli a quelli che vissero a lungo nei campi o nelle terre minori, che sanno leggere e non amano fare i saputi. Si abbondi nelle costumanze dei luoghi e nelle tradizioni anche strane, nelle quali è più storia e più poesia che non palia agli accademici di mestiere ».

A questo saggio consiglio, Ettore Montanaro si è, senza dubbio, attenuto, se, come appare da questo suo volume, e come egli stesso del resto asserisce nella Prefazione, si vedeva il ricorso infinite volte per dissipare il più piccolo dubbio sopra quei passi e cadenze che potevano sembrare incerti, e per poter trarre sicurezza intorno al modo di fermare graficamente tutte le melodie raccolte nella loro pura e suggestiva originalità.

Del *Canti della Terra d'Abruzzo*, dunque, Ettore Montanaro non ha compiuto la trascrizione e l'armonizzazione con la notazione, come spesso avviene, incerta ed errata, specialmente nella parte ritmica, e con la melodia alterata

o falsificata, rimaneggiata, cioè, con l'aggiunta di suddivisioni artificiali nelle parti cantanti e di accompagnamenti inventati di pianoforte o di altri strumenti. È l'istinto creativo della raza, in altre parole, che il Montanaro ha rispettato nei suoi molteplici aspetti. Onde l'opera del giovane musicista è stata rivolta ad armonizzare i canti della sua terra, non a rimaneggiarli.

Francesco d'Ovidio potrebbe ripetere in lode di questi Canti d'Abruzzo riespressi dal Montanaro, ciò che egli già scrisse per un'altra raccolta di Canti popolari: che merita lode la cura amorevole con cui sono stati messi assieme, ed anche la sufficiente precisione e sincerità con cui i suoni popolari vi sono trascritti, mentre sogliono generalmente essere un po' travisati dai coal denti trascrittori.

Un volume, dunque, questo di Ettore Montanaro, che merita di andare ad arricchire il patrimonio aureo del « folklore » italiano. L'Abruzzo può ben stare di fronte con i suoi canti e le sue danze ai canti e alle danze delle altre regioni in cui è così largamente sviluppato il senso musicale.

In questo volume si trovano in prevalenza i canti all'unisono, i canti a contrasto e a più voci, i diversi modi proverbiali canzoni, le arie di danza e le salmodie religiose formeranno materiale per una seconda raccolta.

Ma già da questa prima raccolta si nota qual paziente e prezioso lavoro abbia compiuto il maestro Montanaro, e come egli sia riuscito ad ispirarsi a una rapida e razionale disciplina.

Del venti Canti ora pubblicati non uno tradisce lo spirito della natalità, non uno si scioglie a capriccio, a seconda della sensibilità dell'artista moderno. Tutti obbediscono a una sola legge, alla legge della più austera probabilità artistica.

Non è possibile in una rapida rassegna segnalare la bellezza armoniosa, la ispirata melodia, la vivacità dei ritmi di tutti questi canti. Ma come non accennare a quel canto marinairesco del pescatore — da Sili a San Vito — nel quale il Montanaro è riuscito a tradurre musicalmente la voce delle cose e quella degli uomini con un tono di malinconia e di abbandono che per quasi di vederle, quelle paranze disperse sull'Adriatico? Senza, cioè, travisare la melodia popolare, senza turbare lo spirito, lo stato d'animo musicale, da cui quel canto trasse ispirazione.

E come non accennare alla *Ninna-nanna* delle mamme d'Abruzzo, alle *Tarantelle di il caffè*, a *Lu condatore*, a *Le fontanelle*, a *La rosa* e a *la ciardine*, in cui ogni canto riproduce l'aspetto di un paese, dei lavori campestri, della tradizione religiosa con un'espressione così viva da rievocare quasi i modi dell'antica Grecia, nelle cui denominazioni è conservato il ricordo delle stirpi di cui erano la espressione più immediata?

Lo studio sulla musica popolare italiana con questi Canti della Terra d'Abruzzo reca un prezioso contributo al « folklore » italiano. A quando il secondo volume?

M. INCAGLIATI.

KARG-ELERT (S.) — *Zweite Sonate H dur für Clarinette in A (oder Viola) und Klavier*. (J. H. Zimmermann Lipsia).

Questa Sonata ha in sé qualche cosa di indefinito che la fa amare ed odiare, ma che non permette di passarle accanto indifferenti. Sia la ricchezza ritmica veramente tipica ed impressionante, sia la veste armonica audace — ma non «obtrusiva» — sia il quasi perpetuo conflitto tra i due strumenti, i quali svolgono il loro dire con una libertà assoluta ed un'assoluta indipendenza, accalorandosi e non cedendo l'uno all'altro la supremazia — tranne nel breve episodio idillico che s'intercala al primo tempo — della propria espressione, ma intensificandola ognuno per proprio conto con una franchezza

ed uno slancio sempre più vivo ed interessante sino al luminoso finale, questa Sonata si rivela come frutto d'uno stile già maturo e complesso, molto personale anche, d'un autore che, sebbene nutrito di solidissimi studi classici, non ha trovato opportuno adagiarsi nelle troppo comode formule, e preferisce guardar innanzi quanto più gli è possibile.

Quantunque all'edizione sia unita una seconda stesura per Viola e Pianoforte, appare evidente che questo non è se non un adattamento e che la Sonata fu concepita per clarinetto; e noi ci auguriamo di poterla presto udire in qualche esecuzione.

DELVINCOURT (C.) — *Sonate pour Violon et Piano*. (M. Senart, Parigi).

Non si direbbe d'un francese, questa ammirabile Sonata, e d'un francese che evidentemente ha vissuto in piena fioritura impressionistica, e poi ha assistito alla troppo frenetosa demolizione di C. Debussy da parte di giovani smaniosi d'arrivare. D'una scrittura nervosa, intensa e pur trasparentissima, senza appartenere ad alcun partito estremo o poltonale, e senza rifugiarsi davanti a nessuna possibilità sonora, sia diatonica, sia poltonale, la Sonata dà subito l'impressione di trovarsi davanti ad un musicista costruttore per eccellenza. Architettonica solidissimamente sopra un fondo armonico d'una ricchezza superlativa, animata da una vita intensamente ritmica, dopo una breve introduzione ampia ed in tempo lento, il primo tempo si snoda superbamente in linee ampie ed espressive — poiché in tutta la Sonata non c'è traccia di ciò che s'è convenuto di chiamare cerebralismo — dotata d'uno slancio che tiene sospeso l'uditorio, senza un attimo di sosta sino alla fine. Oltre alla solida struttura d'insieme, è ammirabile vedere anche la cura con la quale è stato condotto ogni più piccolo particolare.

Tipicissimo il secondo tempo (*trif et gai*) costruito sopra un tema del vago sapore di danza popolare, ma usato con una libertà ed una sicurezza meravigliose, interrotto per un istante, a contrasto, da una frase larga ed appassionata, e subito ripreso.

Il terzo tempo s'inizia con un'ampissima introduzione lenta, quasi un *duettino* vaghiamente armonico, ed intenso di linee melodiche superbamente espressive, cui segue un animatissimo movimento gioioso, chiuso dalla ripresa dell'introduzione del primo tempo.

La Sonata richiede esecutori di primissimo ordine.

D. P.

DAVICO (V.) — *Trois épigrammes antiques*. Chant et Piano. (M. Eschig & Cie, Parigi).

Nobilmente doloso il primo (su testo tradotto da Diostoride), mordente il secondo (su testo di Nicarco), dell'estremo il terzo (testo di Melagro), questi epigrammi confermano la raffinata arte dell'autore, che sente ed esprime le più squisite sfumature del sentimento e della poesia cantata.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Six Shakespeare Songs*. Second Series. Voice and Piano. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

Questi altri sei Canti shakespeariani recano nuova testimonianza alla rinnovata ardida stilistica del Castelnovo-Tedesco, il quale va liberandosi gradualmente dalle influenze altrui e rivelando un'intima poesia nobile e delicatissima, un lirismo squisito ed italianamente contenuto, a cui non occorre che un minimo di mezzi per esprimere tutto ciò che l'autore sente e vuol comunicare. Sono, infatti, opere fra le migliori della «tenerezza» di musica vocale da camera, apparse negli ultimi tempi.

GIULIO BAS.

PRATELLA (T. B.) — *Il Minuetto diabolico*. (G. Ricordi & C., Milano).
Da *L'Impero*, Roma.

Il *Minuetto diabolico*, più che un balletto nel senso moderno della parola, è un'azione mimico-coreica (così la definisce l'autore) in tre quadri distinti e separati, composti dal Pratella su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, raccolta, trascritta e strumentata dal Pratella stesso, che di questo musicista bolognese — vissuto nel 1699 — aveva già pubblicato alcune Sonate per cembalo formanti due quaderni nell'edizione della Società Anonima Notari.

Che il Pratella abbia voluto atenersi con particolare riguardo al testo originale del Sandoni, lo mostra il fatto che la tenue trama del balletto segue i due tempi della lontana Sonata (a cui precede un primo Largo come preludio) senza interromperli quasi mai; e del resto, la mano del riduttore è stata leggera e capace, poiché ci sarebbe impossibile ritrovare, attraverso l'intero balletto, i segni del risocco.

Nel suo complesso, la musica è fresca, viva e interessante.

r. m.

SCOTT (C.) — *Technical Studies for the Pianoforte*. (Eikin & Co. Ltd., Londra).

Come continuazione ai suoi *Esercizi moderni di diteggiatura* (*Modern Finger Exercises*) l'A. ha preparato questi Studi, diretti ad allenare i pianisti alle combinazioni in uso ai nostri giorni, specie i procedimenti in 2^a, 4^a, 5^a. Chi conosce la elegante arguta armonica dello Scott immagina che cosa sieno questi nuovi lavori. L'A. avverte che, eseguendoli adagio, saranno utili a chi non è molto provetto, mentre rapidamente sono adatti solo ai buoni pianisti. È un segno interessante dell'evoluzione tecnica odierna.

SALMHOFER (E.) — *3 Klavierstücke op. 2. Klavierstück in Quarten op. 3. Scherzo für Klavier*. (Universal Edition, Vienna).

Sono cose graziose, che mostrano una certa musicalità ed un certo buon gusto. L'A. è alle sue prime armi e promette: l'aspettiamo ad opere maggiori.

EHRENBERG (C.) — *Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell*, op. 20. (N. Simrock, Berlino).

Stile non ultimo modello, forma classica, tecnica generale da perfetto maestro. Questa musica ha accenti di vera sincerità, una bella forza propulsiva, ed un'efficacia comunicativa non trascurabile, senza lunghezze. Il primo tempo scorre affermativo, il secondo è d'una bella intensità espressiva (poveri archi, come sarà incomodo fare il dialogo centrale in la *bestolle minore*), il finale arguto, con una bene alternata vicenda d'elementi umoristici ed altri espressivi. — L'esecuzione dev'essere remunerativa. Raccomandiamo questo lavoro ai buoni quartetti.

GROSZ (W.) — *Kleine Sonate Piano solo*, op. 16. (Universal Edition, Vienna).

È una Sonata piccola per criteri odierni, ma di dimensioni pari a quelle di Mozart o del primo Beethoven. Il carattere è vivo e denso, pur nella chiarezza e nella concisione, il livello estetico è di vera Sonata. Non difficile, è elaborata con perfetta maestria. Insomma un bel lavoro che segnaliamo con piacere.

O. S.

BALILLA PRATELLA (F.) — *Sonata Seconda per Violino e Pianoforte*, op. 37. — *Cante*

Romagnole, op. 43. (F. Bongiovanni, Bologna).

A nostro giudizio è difficile intendere pienamente la musica di F. Balilla Prati senza mettersi dal punto di vista della canzone popolare. Quando egli armonizza, dopo raccolta dalla bocca dei contadini, si sente subito che l'anima e la sente nell'anima. Quando rimpasta elementi popolari in canzoni proprie (come in alcune delle Cante di cui stiamo occupandoci), ne risulta musica che pare d'aver udito davvero risuonare nelle campagne. Ed anche quando il Prati lascia l'aria aperta per il chiuso della sala da concerto o della camera da musica, le sue doti dicono chiara la gran nostalgia dei campi e della vita sincera e primitiva.

Questo pensavamo leggendo e rileggendo queste semplici ma schiette e simpatiche Cante su parole dialettali di Aldo Spallici. Sono « cori popolari » a 4 voci d'uomo, popolari non solo per la grande facilità d'esecuzione, ma perchè aprano l'anima degli uomini semplici, senza raffinate complicazioni di sentimenti. Ma che cara dolcezza nella *Nisanza*, e che intensa nostalgia ne *La piada!*

La Sonata si svolge in tutt'altro ambiente e ad un altro livello estetico. Fama in più tempi incatenati l'uno coll'altro, non tutti hanno uguale valore, ed è inevitabile. Dobbiamo confessare che, alla prima lettura, siamo rimasti sconcertati sino all'Adagio di pag. 16: allora un senso di profonda dolcezza ha incominciato ad espandersi e ad intensificarsi. Poi la prima parte si è ripresentata con un significato che non le avevamo riconosciuto all'inizio; anche « La Polesana » ci è parsa più viva e convincente di prima, e l'ultimo tempo ci ha trascinati con gradevole efficacia sino alla chiusa. E tutto: vigore, travaglio, affetto, letizia, tutto confessa la schietta anima popolare.

Quanti seguono con amore l'arte italiana, senza preconcetti e con animo aperto, leggano ed eseguiscano questa Sonata, che è di casa nostra. Giulio Bas.

ODDONE (E.) — *Canzoniere popolare italiano*. Vol. II. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'Unione Monregalese, Mondovì.

Quando la notissima musicista si accinge a ricercare con tanto amore e tanto intelletto i nostri canti popolari, — e ne sorse quella fulgida collana di perle annunziata già in queste colonne all'apparire del primo volume del *Canzoniere* — presentava ella forse che i tempi andrebbero maturandosi per riuscire alla coscienza italiana di queste nostre ricchezze?

In questo secondo volume troviamo canzoni dell'Emilia, di Toscana, del Lazio, della Campania, di Abruzzo, di Calabria, ecc., fresche, espressive, dalla linea perfetta.

Le armonizzazioni di E. Oddone poi sono sempre gioielli di semplicità e di buon gusto.

Ora che i nostri programmi scolastici assegnano così largo posto alle Muse canore, si corra dunque presto a questa limpida fonte di nostra nazionalità, ai nostri luminosi canti popolari.

Ne dimentichiamo, nelle nostre scuole, le *Canzoni minuscule*, e le *Liriche infantili*, di Elisabetta Oddone.

m. s. c.

BOTTI (C.) — *Stornello per Canto e Pianoforte*. (Edizione Bongiovanni, Bologna).

Breve squarcio lirico tolto da una Zingaresca, della quale mantiene il carattere di improvvisazione.

GAMBOGI (F. E.) — *Two Short Songs*. (Elkin & Co., Londra).

Gratiosa nella sua brevità appare *Dew*, mentre *Little Mae* si svolge su un commento pianistico gorgogliante, quasi le goccioline iridescenti si traducessero in note.

VENEZIANI (V.) — *Due Sonetti per Coro a voci d'uomini*. (Edizione Bongiovanni, Bologna).

Tutta la perizia dell'ammirabilissimo e valentissimo istruttore dei celebri cori del teatro alla Scala illumina di luce vivissima le due composizioni ispirate a due squisiti Sonetti del Petrarca. È un peccato che sulla nostra terra detta del canto le esecuzioni collettive siano tanto scarse e salutarie e che ben pochi organismi corali possano reggersi e fiorire per il bene dell'arte musicale italiana; se così non fosse, le belle composizioni del maestro Veneziani non si limiterebbero a destare il compiacimento degli amatori scarsi ed oscuri, ma formerebbero il diletto delle folle.

VENEZIANI (V.) — *Barcarola per Coro a voci d'uomini*. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Il coro si trasforma in un complesso pittoresco, quasi strumenti con sordina scottolassero il cadenzar dei remi, i pedali, ed i sospiri che brezze e acque sembrano diffondere per il creato mentre la melodia cantata sulla l'anima nostra. Paglia indovinatissima, densa di colore, la composizione del maestro Veneziani può occupare nel repertorio corale italiano, il posto che certe canzoni tipiche dei cantoci russi vantano nella biblioteca slava.

CURCI (G. M.) — *Candide Vele*, Romanza per Canto. (Mauro Cardilli, New York).

Melodica e spontanea, la parte vocale si appoggia ad un commento pianistico elaborato e sapiente.

PESSE (M.) — *Dans le Feuillage tendre pour Piano*. (Ed. Gregh, Parigi).

Buon pezzo pianistico nel quale meccanica e idea si associano senza attaccarsi dalla consuetudine via in vario modo percorso dai compositori per pianoforte.

MARTIN (R. C.) — *Lettres de mon village*, suite pieces pour le Piano. (Au Ménestrel, Parigi).

Negli otto bozzetti l'autore svolge il concetto di famigliarizzare l'esecutore con le più comuni difficoltà meccaniche dell'arte pianistica.

GALLETTI (C.) — *Intermezzo per Pianoforte*. (Tipografia Porziuncola, Perugia).

Nella di nuovo e di notevole nella composizione del maestro perugino, che denota pertanto una sicura conoscenza dello strumento al quale egli si è ispirato.

E. O.

CANTO E PIANOFORTE

FINZI (A.).

118659. - *Barque d'or*. Poésie de Ch. van Lerberghe.
118747. - *Serenata*: « Stelle a notte serena » Poesia di H. W. Lonsfellow. (Con usita parte di Canto solo). Parole italiane e inglesi.

LACCETTI (G.).

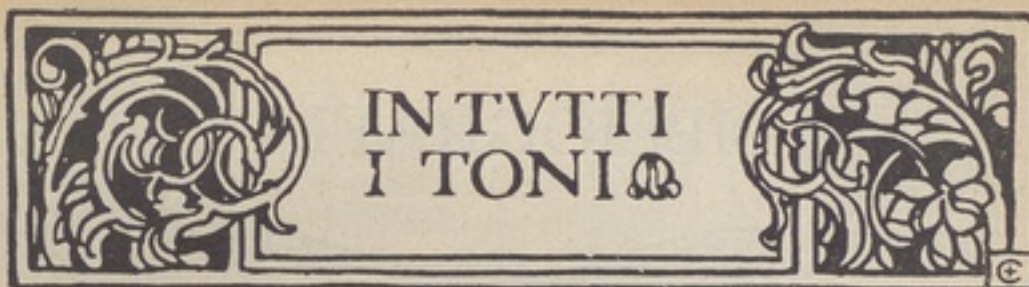
Cinque Liriche Indiane

da « Il Giardiniere » di R. Tagore. Versi di L. Laccetti.
118791. - 1. *Il viandante*.
118792. - 2. *Veglia*.
118793. - 3. *In altra riva*.
118794. - 4. *Commiato*.
118795. - 5. *Il cervo maschiato*.

LAFRAGOLA (M.).

116814. - *All'Are Maria*. (Presso una culla).

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

La Gazzetta Ufficiale del 5 c. m., pubblica le norme per il Concorso al posto di professore di Storia della musica e bibliotecario nel Regio Conservatorio di Parma. Termine utile per la presentazione dei titoli, il 16 ottobre p. v.

La Casa Editrice Abramo Allione (Milano, Tre Alberghi 28,) invita ad un Concorso per una canzone. Scadenza 28 febbraio. Premi: 1° lire 500 e diploma; 2°, Medaglia d'oro e diploma; 3°, Medaglia d'argento e diploma.

La Banda Municipale di Lucerna (che a richiesta fornisce chiarimenti) per festeggiare il centenario della sua fondazione indice per i giorni 20, 21 e 22 giugno p. v., un Concorso internazionale per società di strumenti a fiato e di ottone, con premi in corone, oggetti d'arte, coppe, e contanti per 10 a 15 mila franchi svizzeri.

Il Concorso della Corporazione Nuove Musiche di Roma è stato vinto da Virgilio Mortari con un *Trio* per pianoforte, violino e violoncello.

NOTIZIE

Il cartellone del Massimo di Palermo, per la prossima Quaresima, comprende: *Dejanice* e *I quattro rusteghi*, nuove per quella città; *Francesca da Rimini* di Zandonai; *La Traviata*; *Madama Butterfly*; *Il piccolo Marat*. Quest'ultima sarà diretta dall'autore, le altre dal maestro Lucon.

Nella sera d'inaugurazione della stagione al Verdi di Trieste venne aperto al pubblico, nelle sale superiori, un Museo che comprende una interessantissima raccolta di fotografie, manifesti, biglietti, autografi, strumenti e tutto quanto si riferisce alla vita del teatro in Trieste negli ultimi cento anni.

Il maestro Antonio Smareglia, nonostante abbia passato la settantina, ha terminato il rifacimento della sua opera giovanile *Cornil Schütt*, intitolandola *Pittori fiamminghi*, e sta componendo un'opera nuova, su libretto di Silvio Benco.

Franz Schreker ha terminato una nuova opera dal titolo: *La Trasfigurazione di Lillana*.

NECROLOGIO

A Padova, ottantenne, il maestro Luigi Bottazzo, apprezzato organista e compositore.

Si è spento l'11 corr., il più anziano degli addetti alla Ditta G. Ricordi e C., il signor Rodolfo Galli.

Nato più di ottant'anni fa, nel 1844, era entrato nelle Officine della Ditta all'età di tredici anni. Fu in seguito un ottimo compositore tipografo: lavoratore intelligente ed attivissimo, ben voluto dalla Gerenza e dai compagni di lavoro, venne dopo qualche tempo nominato proto della Sezione tipografica.

Dopo ben 64 anni di appartenenza alle Officine Ricordi, nel maggio del 1921 fu collocato a riposo e pensionato.

Il Galli sarà lungamente ricordato non solamente per le sue qualità di lavoratore probo e valentissimo, per la sua affezione a tutta prova all'Azienda di cui faceva parte, ma anche per il suo spirito vivace ed arguto, conservato intatto sino nei più tardi anni.

Ben note nell'ambiente della Ditta erano le sue simpatiche improvvisazioni poetiche che non mancavano mai in ogni lieto avvenimento della Ditta stessa.

Pace all'anima sua buona.

NOVITÀ

C. FONTANA

La scuola di perfezionamento per la tromba in si bem.

(E. R. 414)

Grande raccolta di Studi e Duetti di vari Maestri italiani e stranieri, coll'aggiunta di alcuni appunti storici intorno alla tromba e di nozioni teoriche ed esercizi pratici per imparare a trasportare nelle tonalità più comunemente usate in orchestra.

EDIZIONI RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE
FRACCAROLI (A.). *La vita di Giacomo Puccini*.

CANTO
MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte
e per solo Canto

WEILLER (E.) (R. 891-893). *Mais. Sérénade provençale.*
Paroles de F. Bédouin. S. o Ms. o T. Chant et Piano.
Chant seul.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

HANDEL (G. F.). (119699). ORLANDO. Aria: *Lascia
Amor, e segui Marte*, va... C. o B. (Biblioteca lirica).
MOZART (W. A.). (119689). LA CLEMENZA DI TITO. Aria:
Non più di fiori... Ms. o Br. (Biblioteca lirica).

PIANOFORTE
Studi

BURGMULLER (F.) (E. R. 419). *18 Studi di genere.*
Op. 109 (che fanno seguito ai 25 Studi, Op. 106).

Composizioni originali e Danze
a due mani

BILLI (V.) (R. 837). *Campane a sera (Cloches du soir).*
Pièce imitative de cloches. Op. 316. (Ediz. francese).
CHIOSTRI. *Suite in La minore (Propriété de l'Autore).*
GANDRIA (A.) (R. 882). *Giulietta. Valse.*
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 367-368). *Com-*
posizioni. Edizione riveduta da V. Romanello. —
Volume IV. — Volume V.
MESQUITA (C. de) (R. 542-543). *Pastorale. Piécette.* —
Brillante. Pièce de genre.
WEILLER (E.). *Mais. Sérénade provençale.*

VIOLINO

SZULC (J.) (R. 276). *Étude pour Violon (ou Violoncelle).*
Quintette à cordes et Piano-conducteur. (Parties dé-
tachées).

VIOLONCELLO

DUPONT (G. L.) (E. R. 435). *30 Exercices et Studi*, tratti
dal Metodo per Violoncello. Revisione ed ordinamento
libero di L. Forino. (Testo italiano, francese e
inglese).

SZULC (J.) (R. 276). *Étude pour Violoncelle (ou Violon).*
Quintette à cordes et Piano-conducteur. (Parties dé-
tachées).

ORCHESTRA

PRATELLA (F. B.) (119639). *Il Minuetto diabolico.* Suite
orchestrale su musica clavicembalistica di Pier Giu-
seppe Sandoni, bolognese (16.-1750). Op. 41. (Parti-
tura-Formato tascabile).

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

SZULC (J.) (R. 900). *Kolou. Danse Hawaïenne.* (Parties
détachées).
VERDI (G.) (119637). *ESANI.* Fantasia, composta da
V. BILL.
WEILLER (E.) (R. 894). *Mais. Sérénade provençale.*
(Parties détachées).

ALTRE EDIZIONI

MUSICA SACRA

GALLETTI (P. M.). *Tre Canti facilissimi, per voce
media con accompagnamento d'Armonio. — O quam
suavis.* Motetto per voce media con accompa-
gnamento di Organo e Armonium. (Tipogr. Porziancola,
S. Maria degli Angeli).

PIANOFORTE A DUE MANI

AUTORI DIVERSI. *Pleasure Pieces.* Book I. — Book II.
(Elkins & Co. Ltd., London).
CECCHERINI (A.). *Nocturno.* (U. Pizzi, Bologna).
GRIESSBACH (W.). *Rapsodia española.* (Rabe & Pio-
thow, Berlin).
HYDE (E.). *Young America.* Fox-trot. (U. Pizzi, Bo-
logna).
MAREO (E.). *Two Left Hand Studies:* 1. Lament. —
2. Scherzo. (Elkin & Co., Ltd., London).
MOY (E.). *From the Beginning* Seventeen short pieces.
(Winthrop Rogers Ltd., London).
SOMEREN-GODFREY (M. van). *Four Preludes.* (Elkin
& Co., Ltd., London).
VIRGILI (V.). *Laura e Giannina.* Serenella. (Marruzzi
& Biancani, Bologna).
VOORMOLEN (A.). *Livre des enfants.* (Rouart, Lerolle
& Cl., Paris).

**IMPERMEABILI
PIRELLI**

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

CASA MUSICALE Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)
fondata nel 1880

INGROSSO DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua impor-
tanza, agli: Editori, Negozianti di musica, Mae-
stri, Scuole musicali, collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S.
Luca, 52-54. - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via
Luccoli, 58 (rosso).

MILANO.

Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.

G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo
Francavilla.

PERUGIA.

Tito Belati - Editore Musica per Banda.

ROMA.

G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 209.

TORINO.

Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti
musicali e Musica.

TRIESTE.

Tedeschi & Obersenz - Corso Vitt. Eman., 26.
— Ario Tribel - Succ. a Schmidl e C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Ricordi - Corso Roma, 21.



CHIEDERE CATALOGO a

**BAROZZI PIETRO
LUINO**

(Lago Maggiore)

Casa Propria

Telefono 1-12

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

200

MODELLI ASSORTITI

con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti

da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis



I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandarci il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settantrianni, 21 - MILANO

NOVITA'

R. PICK - MANGIAGALLI


SORTILEGI

Poema sinfonico per Pianoforte e Orchestra

Op. 39

Riduzione per due Pianoforti (119149)

EDIZIONI RICORDI

PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO II. FEBBRAIO MCMXXV

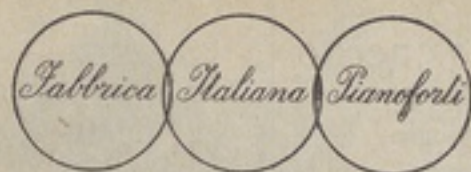


*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI
AUTOPIANI
HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

A. RICCI SIGNORINI

Violino - Violoncello
e PianoforteN. 14459 - I^a Leggenda . . . L. 10
N. 14592 - II^a Leggenda . . . > 12

A. e G. CARISCH e C. Editori - Milano (18)

Queste due Leggende sono state eseguite per la prima volta a Gürzenich (Germania) dal « We-
ndeutsches Trieb » diretto da Lorenz.

Così ne scrive la Rheinische Musik- und Thea-
ter Zeitung di Colonia, N. 25-26, 19 luglio 1924:

... Inoltre due Leggende (in sol e in fa mag.)
di A. Ricci Signorini che meritavano veramente
l'esecuzione. Sono due pezzi di getto ed audaci,
mantenuti in uno stile impressionista, che però
rivelano una personalità ed uno spirito di sen-
timento profondo: malgrado tutte le cacofonie
raggiungono una travolgente bellezza del suono
e commovente...

E il Kölner Tageblatt, N. 230, 10 luglio 1924:
... due composizioni in parte con impronta for-
temente moderna, ma che avviano.
Furono accolte da grandi applausi...

STRUMENTI MUSICALI
IN GENEREBAROZZI PIERO
LUINO(Logo Maggiore)
Casa propria - Telefono 1-12

Chiedere Catalogo campioni

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo

- BACH (G. S.),
E. R. 227. - Sonate e Partite.
ERNST (E. G.),
E. R. 63. - Sei grandi Studi.
FIORILLO (F.),
E. R. 305. - Trentasei Studi.
WIENIAWSKI (H.),
E. R. 173. - La Scuola moderna. Studi-Capricci.
Op. 10.
Edizioni rivedute da M. ANZOLETTI.
VIEUXTEMPS (H.),
E. R. 68. - Sei Studi da Concerto. Op. 16. (Revisione
di F. DE GAARDER).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per
registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco
e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per di-
segno, filigranate, gelatinate, per registri, perga-
mene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigra-
nata per titoli e chèques; carte a mano per registri;
pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo";
quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per
fototopia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Liber Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO



Fatti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA
RUFFO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.
Fatte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY, COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"
"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS
RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



VINCENZO MASCIANI

Casa fondata
nel 1829- ORGANI - PNEUMATICI -
AUTOMATICI - PATENTATICasa fondata
nel 1829

(COMO) CUVIO (COMO)

FORNITORE:

Duomo di Milano, Fano, Venezia,
Vercelli, Fermo, Lugano e Basilica
di S. Giusto, Trieste; del Regio
Conservatorio di Napoli; del Liceo
Musicale di Pesaro, Venezia, Ber-
gamo e Padova; dell'Istituto dei
Ciechi di Bologna, Carducci di
Como e Scuola Corale Castello
Sforzesco di Milano.

ONORIFICENZE:

Diploma d'Onore, Como; Meda-
glia d'Oro, Napoli; Esposizione
Internazionale Milano 1906, Gran
Premio (massima onorificenza);
Diploma di Benemerita (del Co-
mitato) e Medaglia d'Oro (del Pre-
sidente); Pisa 1909, Primo Premio,
Grande Medaglia d'Oro del Som-
mo Pontefice.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ESTERO: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 VIÀ BERCHET, 2 ESTERO: L. 14 L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

M. D'O. - Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana . . . Pag. 41	I Carnasciali. - Teatri. - Concerti Pag. 56
LANCELLOTTI A. - Figure e ombre di palcoscenico: Adelina Patti . . . » 43	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica per Organo. - Musica sinfonica . . . » 64
RIVISTA DELLE RIVISTE: Le idee di Mozart sull'opera. - Puccini e Schönberg. - Italia. - Estero . . . » 48	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . » 68
VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni: Il Convento Veneziano;	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . » 70

BRANO MUSICALE:

E. PASQUINI: *Canzone francese.*

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE

ARNALDO FRACCAROLI

LA VITA DI GIACOMO PUCCINI

elegante volume di oltre 200 pagine, con ritratto e facsimili

Sinfonia - La canzone dei vent'anni - Il primo passo - Dopo le "Villi" - L' "Edgar" - "Manon Lescaut mi chiamo" - Mimi e Masetta - Floria Tosca - "Butterfly", rinnegata e felice" - "La fanciulla del West" - "La Rondine" - Il Tritico - Il Maestro al lavoro - A passeggio per il mondo - Nell'intimità - La principessa Turandot - Si è spenta una luce nel mondo.

Di questo volume sono stati stampati cento esemplari in "Edizione per amatori" su carta speciale, rilegati in tutta pergamena e numerati a mano, con cifre arabe, dall'uno al cento.

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO



Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana

Nel fascicolo di maggio del 1920 la nostra rivista pubblicò una lettera che la Ditta G. Ricordi e C. aveva indirizzato a parecchi fra i più insigni cultori di arte musicale, nella quale erano esposti i criteri con i quali la Ditta stessa aveva stabilito di intraprendere « una grande pubblicazione di carattere storico che valesse a mettere in piena luce la parte più importante del patrimonio musicale d'Italia ».

Una intrapresa di questa importanza e di questa mole — osservavamo noi —, di una finalità esclusivamente artistica e patriottica, è del tutto nuova per l'Italia. Essa — è superfluo rilevarlo — richiederà non pochi anni e non lievi sacrifici perchè sia completamente attuata. Ma varrà a dimostrare in modo luminoso e indiscutibile che, pur senza il cospicuo appoggio dello Stato e di enti culturali, appoggio che, prima della guerra, veniva sempre concesso in Germania a pubblicazioni di questo genere — basti, fra tutte, citare quelle delle opere complete di Bach e di Palestrina —, v'è in Italia chi intende di rivolgere una parte importante della sua potenzialità morale e materiale di editore di musica a una intrapresa dalla quale ogni carattere puramente « commerciale » è del tutto escluso.

Per comodità dei nostri lettori riteniamo opportuno di riprodurre il brano essenziale della lettera della Ditta Ricordi.

« Il nostro programma è quello di lumeggiare l'opera dei nostri grandi maestri attraverso le istituzioni di cui furono parte. La Metropolitana di Milano, S. Marco di Venezia, S. Petronio di Bologna, la Sistina, le minori Cappelle romane; i più importanti teatri lirici d'Italia; i Convegni spirituali; i nostri più antichi

e famosi Conservatori; le Corti e le Accademie in cui la vita della musica da camera e da concerto fu specialmente intensa, tutte queste istituzioni dovranno ricevere la loro illustrazione storica in forma di prefazione alle musiche dei compositori più significativi che loro hanno appartenuto. In queste categorie verranno naturalmente a collocarsi le varie forme: il genere sacro nella categoria delle Cappelle, il teatrale in quella dei teatri, la lirica da camera e le forme strumentali pure da camera sotto la ragione delle Accademie e delle Corti, l'Oratorio, la Cantata ed il Concerto spirituale nel capitolo dei Convegni spirituali. Ad ogni istituzione saranno assegnati due o più volumi, a seconda della sua importanza: nel primo volume saranno riprodotte le musiche del compositore più importante dell'istituzione illustrata nella prefazione, nel secondo volume saranno raccolte le opere dei compositori secondari ».

Molte risposte pervennero alla Ditta Ricordi, di adesione piena ed entusiastica.

Il Prof. Gaetano Cesari, la cui profonda competenza in così difficile materia è da tutti riconosciuta, accettò l'incarico, offertogli dalla Ditta, di essere l'animatore e il coordinatore della grande e complessa opera.

Furono subito stabiliti i collaboratori di essa, scelti fra i musicologi italiani di maggior competenza e di maggior fama. Fu, tra essi, a seconda della loro residenza e anche dei loro studi, distribuita accortamente la materia da vagliare, ordinare e raccogliere.

Molto si è preparato in questi anni, e molto è già pronto. E per dar conto di tutto questo lavoro già fatto e di quanto altro è già in fervida gestazione, la Ditta Ricordi ci trasmette la

comunicazione che segue e che interrompe opportunamente un silenzio che sin oggi era prudente e doveroso.

La pubblicazione dei primi volumi dell'opera « Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana » richiedeva un lavoro preliminare nella sistemazione di alcuni Archivi musicali, d'onde si sarebbe ricavato il materiale di studio e di pubblicazione. Senza escludere i contributi che avrebbero dato le Biblioteche musicali conosciute, occorreva attingere a fonti meno note, che, mentre erano indispensabili alla illustrazione delle Istituzioni prese in esame, avrebbero contribuito ad aumentare l'interesse dell'opera pubblicata, grazie appunto alla poca o nessuna notorietà a cui, anche presso gli studiosi, quelle fonti erano pervenute. Per certi Archivi, ottenere l'entrata a chi s'era incaricato della ricerca, era cosa assai difficile. Vecchie consuetudini, mantenute in vigore per secoli e secoli, avevano impedito sempre agli estranei di penetrare nei recessi di biblioteche musicali in cui stavano custoditi, spesso con poco ordine, i tesori accumulati per lunga serie d'anni dai maestri di Cappella ad uso esclusivo, e senza scopo di pubblicazione, dei cantori ai quali erano adibiti. Ma raggiunto recentemente lo scopo nostro, che era quello di penetrare, fare indagini e ricavare partiture da questi luoghi di difficile ammissione, ci si trovò talvolta di fronte ad enormi quantità di musiche accatastate, senza ordine, con dei semplici elenchi, in forma di repertori, quasi sempre senza inventari.

La buona volontà di chi si assunse il carico di provvedere il materiale necessario alla pubblicazione dell'opera doveva essere messa alla prova in questo lavoro preliminare che ora si può dire ultimato per ciò che riguarda l'Archivio dei Filippini di Napoli e l'Archivio della Cappella musicale del Duomo di Milano. Nel primo, di cui Salvatore Di Giacomo si era già occupato per la compilazione di una schedatura generale, il prof. Guido Pannain compì ora il lavoro di ordinamento delle musiche delle quali la schedatura attestava l'esistenza ma non suggeriva coi necessari dati la collocazione. Grazie alla cortese concessione di quei Padri, il Pannain poté portare un primo esame sulle opere uscite dalla penna dei Maestri della Cappella dell'Annunziata ed assicurare alla pubblicazione il materiale necessario a dimostrare l'importanza di quei Maestri e della Istituzione alla quale parteciparono. Salvatore Di Giacomo, da canto suo, fu ottima guida in que-

sto lavoro preliminare, in quanto che dalla sua profonda conoscenza degli Archivi napoletani egli aveva già ricavato e consegnato alla Casa Ricordi i frutti delle sue ricerche, che integrate dai risultati degli studi del Pannain serviranno alla prefazione del primo volume dell'opera.

Press'a poco nelle stesse condizioni del Pannain si trovarono i collaboratori dottor Gaetano Cesari, per quanto riguarda la Cappella Metropolitana di Milano, e prof. Vito Fedeli, di fronte alle Cappelle novaresi di S. Gaudenzio e del Duomo. Ma l'Amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano non lesinando, fino da alcuni anni fa, allorché il piano dell'opera venne lanciato, né in mezzi né in concessioni, permise che i lavori di riordinamento fossero portati al punto in cui si trovano oggi: cioè ad una completa sistemazione delle ignoratissime musiche composte, da Franchino Gaffurio in poi, per uso esclusivo della maggior Cappella milanese. Ed oggi, il Cesari può essere lieto di aver ricavato dai grandi *in folio* gaffuriani del Duomo un ragguardevole numero di composizioni che serviranno di base allo studio illustrativo ed alla pubblicazione musicale. Lo stesso Cesari pone poi a disposizione dell'opera « Istituzioni e Monumenti » la collezione delle opere monteverdiane da lui possedute in partitura, e che servirà a completare lo studio intorno alla lirica italiana dalla fine del '400 ai primi decenni del '600 per la quale ha in corso di lavoro i primi volumi consacrati alle musiche di ispirazione lirica in uso nelle Corti, nelle Accademie e presso il popolo italiano lungo quel periodo.

Delle due Cappelle novaresi, importanti anche per gli addentellati storici che offrono con la Cappella musicale milanese, ha già pronto un lavoro il prof. Fedeli di Novara. Pronta è la musica, nella quale campeggiano alcuni compositori fin'ora poco o punto presi in considerazione, come Giacomo e Gaudenzio Battistini, e finito si sarebbe potuto dire anche lo studio raccolto nella prefazione, se dati nuovi non si fossero ritrovati all'ultimo momento, attingendoli alla Cappella musicale milanese. Questo fatto è abbastanza significativo, perché è ammonimento della necessità di coordinazione in cui, a vantaggio degli studi e dell'opera, vengono a trovarsi i singoli suoi collaboratori. Ciò che non si trova a Napoli o a Milano, può bene uscir fuori da Biblioteche od Archivi di quelle altre città in cui lavorano, ad altri fini, gli altri collaboratori. E' questo concorso reciproco ad un alto fine comune che ha permesso ai Monumenti tedeschi di trovare copia

di materiali e di notizie in qualunque punto della Germania. L'organizzazione di un lavoro, le cui propaggini s'allargano nelle zone più diverse e lontane del nostro paese, deve poter contare sopra un uguale senso di reciproca assistenza, da parte di chi offre l'opera sua ad un nobile fine comune. La prova della necessità, della opportunità e dei vantaggi ricavabili da un tale metodo, sono già sensibili per quanto riguarda le Cappelle di Milano e Novara. E lo saranno sempre più in seguito, ove non si perda di vista la direttiva.

Per Bologna lavora Francesco Vatielli, che occupato ora nella direzione di quel Liceo Musicale, non può dare, come vorrebbe, l'intero suo tempo all'opera in costruzione. Vatielli, pur mantenendo divisa la materia secondo la natura delle Istituzioni bolognesi, ha pensato che il suo lavoro deve essere anche di sintesi. Giacché nella Scuola di Bologna, egli vede riflesse, come da essa vede irradiarsi, le energie artistiche che hanno reso insigni i nomi di Istituzioni come quella della Cappella di S. Petronio e delle varie Accademie bolognesi. Alla sua volta l'Alalena, forte delle sue profonde conoscenze dell'ambiente storico musicale romano, già ottimamente noto per i suoi studi sull'oratorio ed i vari contributi da lui offerti in seguito alle sue ricerche negli archivi romani, illustrerà i *Convegni spirituali* della società romana, ai tempi in cui fiorirono le forme oratoriane e da essa trassero alimento le liriche di carattere religioso, sia monodiche che polivoche.

Ma troppo lungo sarebbe enumerare qui le province su cui è già avvenuta un'intesa di esplorazione musicale artistica ai fini della pubblicazione. A parte quanto è di pertinenza delle musiche di carattere profano preparate dal Cesari, nel campo delle musiche teatrali hanno assicurato la loro collaborazione il Gasperini che passando da Parma a Napoli, dovrà ora scegliersi tema più adatto di quello scelto prima; così pure il Cametti per ciò che concerne il campo religioso, il Barini per l'opera romana nei primi decenni del '600 ed il Frati per quella bolognese.

Nè si è perduta la speranza che Giulio Cesare Paribeni si accinga a quel lavoro intorno alle rappresentazioni liriche milanesi di cui egli si sarebbe con ardore occupato se le molteplici sue occupazioni artistiche non lo avessero, con suo dolore, distratto dal bel tema.

M. D'O.

Diffondete « MUSICA D'OGGI »

FIGURE E OMBRE DI PALCOSCENICO

ADELINA PATTI

Quale segreto permise a questa donna eccezionale di vivere fino al settantasei anni senza ombra di decadenza e senza riflessi di dolore? Un temperamento calmo, freddo, un cuore insensibile, un grande egoismo, manifestatosi in una specie di culto per la sua persona fisica. E anche uno speciale regime di vita, « Sino alla età di quarant'anni — disse essa stessa a chi la interrogava — non mi sono mai privata di niente; ho mangiato, vissuto, bevuto e goduto come qualunque altro mortale.

« Dopo i quarant'anni mi detti ad un regime rigoroso: non più carne rossa, non ho bevuto più che vino annacquato e, quando mi sento un po' debole, ricorro ad un bicchiere di champagne che mi restituisce le forze: non conosco il sapore dell'alcool, mangio esclusivamente carni bianche, pollo e legumi. Dormo sempre a finestra aperta l'estate, e chiusa l'inverno in modo da non ricevere la impressione diretta dell'aria. Vado a letto sempre a mezzanotte, e prima di riposare faccio completa toilette, cosa necessaria alla cantante che non voglia ingrassare. Insomma: mangiare sobriamente, fare attenzione rigorosa al regime di vita: ecco il mio segreto che regalo ora alle mie compagne d'arte ».

Adelina Patti morì, nel 1919, appena compiuti i settantasei anni. Infatti nel volume XIII delle notificazioni di nascita che si trovano nella chiesa di S. Luigi a Madrid, si può leggere il seguente documento: « Nella città di Madrid, io, don José Losada, vicario della chiesa parrocchiale di S. Luigi, ho battezzato solennemente il 3 aprile del 1843 una bambina nata il 10 febbraio dello stesso anno alle quattro del pomeriggio, dal matrimonio del maestro di musica don Salvatore Patti, nato a Catania, in Sicilia, e di Caterina Chiesa, nata a Roma ».

Era dunque la Patti spagnola? No. Era nata soltanto per caso, a Madrid. E ci teneva a chiarirlo. Ad uno spagnolo che le diceva: — Siete nata a Madrid, dunque siete spagnola — rispondeva: — No, sono italiana e sono orgogliosa di esserlo. Se fossi nata in una stalla, sarei forse un cavallo?!

La celebre cantante nacque con l'istinto del teatro. « Ricordo — ella scrive — che all'età di sei anni mi vestii con uno dei costumi che mia madre, una nota cantante romana, indossava sulla scena. Poi accomodai in una fila di seggiole tutte le mie bambole, che dovevano

raffigurare il pubblico, e cominciai a ballare e a cantare; e ad un tratto m'interrompevo per gridare: — Brava Adelina, — allorché si spalancò la porta ed entrò mia madre. Con lei erano le due famose artiste Sontag e Alboni. Mi rammento la meraviglia dell'Alboni nell'udire la mia voce ed ella disse poi a mia madre che sarei stata un giorno una grande cantante ». A sette anni la Patti comparve dinanzi al pubblico per la prima volta: al *Niblo's Garden* di New York. « Quando ebbi cantato *Una voce poco fa* e la gente batteva le mani e agitava i fazzoletti, ricordo che il mio caro babbo mi prese in collo e la mia mamma mi accarezzava come se avessi fatto qualche cosa di prodigioso ».

.

Ma il vero esordio nell'arte lo fece diciassettenne, il 24 novembre del 1859, nell'Accademia di musica di New York, dove cantò la Lucia; il suo impresario Strakosch le dava allora 500 lire la settimana. La madre tutta commossa le chiese a rappresentazione finita:

« Che ti senti, che ti senti dopo tale successo? ».

E lei:

« Un appetito formidabile! ».

Al sentimentale capolavoro donizettiano seguì pochi giorni dopo il birichino *Barbiere* di Rossini. Nella parte di *Rosina* la Patti raggiunse di colpo tale eccellenza da offuscare il ricordo di ogni altra interprete. Poi fu la volta dei *Paritani* e della *Marta*. Una serie di vittorie.

Venuta in Europa con lo Strakosch, Adelina Patti fece la sua prima comparsa al Covent Garden di Londra nella *Sonnambula* (14 maggio 1861) battendo in campo aperto la celebre Giulia Grisi: un anno dopo, ella compiva la conquista di Parigi. Al Théâtre Italien essa conobbe la gloria con le sue abbezzate e le sue vertigini.

Sul principio della carriera, essa, come tutti quei pochi artisti che sanno di possedere una voce rara, si abbandonava ad interpretazioni infedeli, pur di dar sfogo ai suoi mezzi vocali. Avendo una volta cantata la famosa aria del *Barbiere* in uno dei ricevimenti in casa Rossini, questi le chiese irritato: « Ma di chi è questa musica?! ». Neppure dopo tre giorni si era acquietato e diceva: « Lo so che le mie arie debbono essere un po' fioretate, son fatte per questo: ma, perfino nei recitativi, non lasciare una nota di ciò che ho scritto, è troppo! ». E nella sua irritazione si lamentava che

i soprani si ostinassero a cantar quell'aria scritta per contralto, mentre ne aveva scritte tante per soprano che nessuno cantava.

La Patti era pure irritata, ma rifletteva che avere il Rossini per nemico non le poteva giovare... Alcuni giorni dopo tornava, infatti, a chieder consigli e li ebbe. Mesi dopo, accompagnata dal Maestro cantava le arie della *Gazza ladra* e della *Semiramide*, aggiungendo ai suoi doni straordinari la correttezza assoluta che poi ha sempre dimostrato.

Rapidamente il nome della Patti si affermava e i guadagni salivano: quando nel 1861 trionfò a Londra non guadagnava che 3750 lire al mese e dovette cantare le tre prime sere senza salario. Poi ebbe 3000 lire per sera, finalmente 5250 lire. Compensi meschini di fronte a quelli delle dive e dei divi d'oggi. Tuttavia anche così la Patti ha accumulato un discreto gruzzolo: si calcola che sia almeno di 20 milioni. Ma se li meritava! Era una donna fenomeno, perché possedeva una gola da vero uccello, infatti quando trillava si poteva osservare lo stesso movimento meccanico dell'abbassarsi dell'ugola, fino a formare una specie di sottogola artificiale rigonfia, come succede al canarino quando gorgheggia.

Allorché, insieme a Stagno, cantò nel Sud America il *Barbiere di Siviglia*, il successo fu clamoroso. Essa aveva l'opera intera per sé, e le famose « Variazioni di Prock » cantate da lei erano magnifiche. Ma Stagno, relegato al numero due sino al terzo atto, prende la sua rivincita nella famosa frase del terzetto finale: « Qual trionfo... qual trionfo inaspettato... ». Stagno, col fiato miracoloso, chiudeva quel brano sostenendolo con una scala cromatica così nitida e perfetta che faceva scattare il pubblico in un'ovazione imponente, colossale.

Quando Adelina Patti, bella, e di una grazia incomparabile, gorgheggiava e modulava quella sua voce unica per durezza e purezza di timbro, si rimaneva veramente commossi.

Basta pensare a ciò per spiegarsi il gesto, unico più che raro in un impresario, dello Strakosch, il quale, dopo i primi tre concerti della Patti, visto il crescendo degli incassi, in un momento di nobile generosità, lacerò il contratto firmato con la Diva, sostituendolo con un altro assai più vantaggioso per lei.

Del resto, la Patti era assai abile nei propri affari ed inflessibile nel pretendere il suo pagamento anticipato! Credo che soltanto Tamagno potesse, in questo, emularla. Cantando una volta sotto la direzione dell'impresario Mapleson, ogni giorno di rappresentazione, alle due, la grande artista doveva riscuotere 25.000

franchi. Un giorno i denari mancavano: quando il segretario della Patti, signor Franchi, si presentò, il Mapleson non poté offrirgli più di 4000 franchi. La risposta fu che essa non poteva accettarli: il contratto doveva considerarsi rotto. Ma più tardi lo scaltro Franchi tornava. La Patti avrebbe accettato le 4000 lire, sarebbe andata al teatro, si sarebbe vestita per cantare la *Traviata*, ma non avrebbe calzato gli scarpini sino a che non avesse ricevuta l'intera somma. Furono aperte le porte del teatro a questa condizione. La gente accorse: si raccolsero varie migliaia di lire: furono date al signor Franchi il quale le portò alla Patti e tornò tutto raggianti, dicendo che la grande artista si era già infilato uno scarpino. Mancavano ancora quattro mila franchi. La somma fu raccolta con la vendita degli ultimi biglietti e presentata alla diva. Essa infilò anche l'altro scarpino e la rappresentazione della *Traviata* incominciò.

In quel tempo essa prendeva al Covent Garden la bella somma di 500 sterline per recita, somma che in America errebbe fino ad un massimo di 1000 sterline. In quattro stagioni invernali in America, con duecento rappresentazioni circa, guadagnò più di 150.000 sterline, quasi 4 milioni di lire-oro.

Nel 1885 la Patti celebrò solennemente la sua venticinquesima scrittura annua al Covent Garden e il 20 luglio di quell'anno, mentre appariva come Eleonora nel *Trovatore* le fu offerto per sottoscrizione degli ammiratori londinesi un magnifico braccialetto tempestato di

Avvertiamo i ritardatari che da questo numero sospendiamo l'invio di « MUSICA D'OGGI » a tutti coloro che non avranno rimesso l'importo dell'abbonamento per l'anno 1925. Essi, quindi, non riceveranno neanche il fascicolo speciale - d'imminente pubblicazione - dedicato a GIACOMO PUCCINI

diamanti. Dopo la rappresentazione, una fiaccola accompagnò l'eletta signora fino all'albergo ove alloggiava: il cocchio della prima donna era seguito da più di cento carrozze come scorta d'onore, mentre una doppia fila di policeman tenevano sgombro il percorso, e le bande della Guardia suonavano marce trionfali. Un banchetto al quale parteciparono le più illustri personalità londinesi chiuse le feste veramente regali.

.

In appoggio a quanto abbiamo detto sull'abitudine affaristica della Patti, ricorderemo che essa non si impegnava mai per una tournée se non venivano accolte certe sue condizioni. Queste condizioni le assicuravano non solo un onorario di 25.000 franchi per concerto, o anche la metà degli incassi, ma il viaggio in treno di lusso per lei, il marito, la servitù, i suoi cani e i suoi uccelli; due cuochi che dovevano cucinare per lei sola; due carrozze disponibili a qualunque ora del giorno e della notte, ecc. E guai a lesinare sull'onorario! Un impresario americano, al quale essa aveva chiesto 50.000 dollari al mese, le fece osservare una volta che lo stipendio annuo del Presidente degli Stati Uniti non era maggiore. « E fate cantare il Presidente! » rispose.

La Patti non cantò mai niente di Wagner. A chi gliene chiese la ragione, la grande artista rispose: « Ma osservate la mia figura, il mio collo, i miei polsi! Sono io costruita per rappresentare le creature di Wagner? La mia ammirazione per Wagner è grande, conosco tutte le sue opere, ed il suo busto tiene un posto d'onore nella mia sala da musica. Ma non devo pretendere dalla mia voce cose diverse da quelle alle quali da lungo tempo si è abituata. D'altra parte il pubblico vuole sempre sentire le medesime cose: quando voglio cantare qualcosa di nuovo, pretende i pezzi vecchi. Che fare? ».

La celebre diva, oltre che per la sua voce, era anche famosa per la sua guardaroba. Una volta, in un viaggio per l'America del Sud, portò seco 44 enormi casse di vestiario. I tre costumi della *Traviata* costavano da soli venticinque mila lire. Durante la sua tournée americana, indossò non meno di settanta costumi, ognuno dei quali era un capolavoro di fattura e di ricami.

Le più grandi accoglienze essa le ebbe a Madrid: la regina Isabella la volle nel suo palco e la chiamò *cara concittadina*; il duca di

Alba le offrì una corona, e la contessa di Montijo le gettò un mazzetto di rari fiori. A New York fu dato il nome « Patti » ad una miniera d'oro.

« Ho conosciuto — ha lasciato scritto nel suo breve e modesto libro di *Ricordanze* — uomini di Stato, scrittori, ecc., ma conservo specialmente le memorie datemi da Rossini, Verdi, Gounod, Meyerbeer, Buelow e da altri. Gioacchino Rossini fu il mio primo e più caro amico. Egli mi chiamava sempre la « Pattina », e, quando veniva a farmi visita e non trovava nessuno nel salotto, si annunciava in modo originale, suonando sul pianoforte con un dito la vecchia aria francese: *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*. Appena udivo le note, capivo che era lui e gli andavo subito incontro. »

Poche cantanti furono più capricciose di Adelina Patti, e anche più ombrose e gelose. Un suo biografo ricorda che una volta in un gran pranzo, al quale assistevano molte persone illustri e eminentemente aristocratiche, il marchese di Charnace prese a fare impensatamente un'apologia calorosa del tenore Fraschini, che sosteneva la parte di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor*. Ad un tratto Adelina Patti, che sedeva alla destra del gentiluomo, scoppiò in un pianto convulso e si alzò, ritirandosi nelle sue stanze. Fu un momento di sgomento generale. L'impresario Strakosch, trepido, seguì la diva e dopo qualche tempo ritornò balbettando: « Signor di Charnace, vi prego di andare a trovare Adelina e dirle qualche parola di conforto. Voi le avete fatto molto male! »

Il marchese, interdetto, compì degnamente l'ufficio di consolatore. Asciugò paternamente le « belle lacrime » della cantatrice: chiese scusa per l'imprudenza commessa. Alla fine l'artista si arrese.

« E' finito! » gridò con gaiezza; e, in quattro salti, come un vispo folletto, rientrò nella sala da pranzo e riprese il suo posto a tavola.

Quando però la si toccava nell'amor proprio,

OPERE TEATRALI

per Canto e Pianoforte

NOVITA'

G. F. MALIPIERO

Tre Commedie Goldoniane

1. *La bottega da caffè*
2. *Sior Todero Brontolon*
3. *Le baruffe chiozzotte* (completa)

Testo italiano e francese

EDIZIONI G. RICORDI & C.

i capricci sfumavano in lei. Un vecchio impresario racconta che una mattina, alla vigilia di partire per Bukarest, la Patti gli disse: « Non voglio andare. Fa troppo freddo laggiù, c'è troppa neve. No, cento volte no! Non tentate di persuadermi, sarebbe fiato sprecato. » Il povero impresario che aveva già annunciato da più settimane il concerto di lei, per il quale tutti i posti erano stati prenotati in un batter d'occhio, era disperato. Ma piuttosto che restituire il denaro al pubblico ed arrendersi al capriccio della scritturata, ricorse ad un ardito espediente, e inviò al suo agente di Bukarest questo telegramma: « Occorre solenne ricevimento stazione Bukarest, telegrafatemi subito così: « Nobiltà rumena prepara grande ricevimento arrivo signora Patti; aspetteranno la stazione anche rappresentanti governo con slitte, torce e bande musicali. Telegrafate ora arrivo. »

L'astuto impresario ricevette poche ore dopo, l'atteso telegramma e lo mostrò alla signora, la quale arrossì di piacere e disse: « Che brava gente!... A che ora partiamo? »

« Domani mattina, se volete. »

Alla stazione di Bukarest erano ad attendere la diva sessanta signori in marsina e decorazioni, disposti su due file, immobili e fieri sotto la neve. Dietro ad essi brillavano torce, sventolavano bandiere, e due bande suonavano l'inno nazionale rumeno, mentre dieci ragazze biancovestite spargevano rose sul cammino della grande cantante. Come ella scese dal treno, un vecchio barbuto avanzò e disse: « I nobili di Rumenia vi danno il benvenuto, signora ». Dopo di che essa fu scortata all'albergo da quel battaglione di sparati bianchi e dalle musiche.

Le marsine erano state affittate per cinque franchi ciascuna, e i pretesi nobili si erano prestati al curioso travestimento mediante il modico compenso di due franchi e un sigaro a testa. Nel complesso una spesa di poco più che 400 franchi. Un'inezia. Ma la Patti non seppe mai che si trattava di un trucco!

Un'altra volta, mentre a Firenze essa era scritturata a cinque mila lire per sera al teatro Pagliano, veniva richiesta dal patrizio e uomo di lettere fiorentino Emilio Frullani perchè concedesse una rappresentazione a favore degli Asili infantili, ma la Patti rifiutò, adducendo impegni che la obbligavano a partire appena finite le recite, e prospettando il pericolo, se avesse fatto un'eccezione per Firenze, di avere anche altrove eguali richieste. Il Frullani, desolato, disse la cosa al Checchi, allora giornalista a Firenze. « Lascia fare a

me, — questi lo confortò — ho un'idea; riviamoci domani. » L'indomani ecco apparire sul giornale l'annuncio che la Patti « dimostrando una generosità d'animo pari alla sua grande fama nell'arte del canto » aveva ben volentieri acconsentito a dare la rappresentazione richiestale. L'articolo finiva con un vero inno, magnificando l'utile che tanti piccini ne avrebbero ritratto.

Un'ora dopo il Frullani corse dal Checchi, supponendo un malinteso, ma quasi contemporaneamente, ecco venirgli recapitato un biglietto col quale la Patti dichiarava che, ripensandoci meglio, aderiva a fermarsi un giorno di più per una mattinata in pro degli Asili. L'entusiasmo fu grande, l'incasso enorme per quei tempi: ventimila lire. Alla sera il Frullani riceve una lettera in cui essa gli dice che, non essendo abituata a cantare gratuitamente, « paga del suo » cinquemila lire quella recita straordinaria, e prega il Comitato di accettare quell'obolo come regalo agli Asili infantili.

Di questa generosità l'artista si è fatta benedire diverse volte nella vita.

Come molti non sanno, la diva ha contratto tre volte matrimonio. La prima col marchese di Caux, lo scudiero normanno di Napoleone III; la seconda, col tubercolotico tenore greco Nicolas; la terza, col barone svedese Olof Rodolfo Cederström. Quest'ultimo matrimonio merita un cenno speciale. La Patti, vedova da poco, era costretta a riposare nel suo castello di Oraig-y-nos, perchè sofferente di acuti dolori articolari. Telegrafò, quindi, all'Istituto del massaggio di Londra d'inviare subito uno scelto ed esperto « masseur ». Le fu inviato un giovane medico, di nobile famiglia decaduta svedese, il barone di Cederström, il quale adempì il compito con tanto zelo, che la Diva lo compensò diventando sua moglie. Il barone aveva ventiquattro anni e la celebre cantante trenta di più, ma l'amore e il denaro livellano lo stato civile. Non ostante la grande differenza di età, vissero felici, lui col vigore dei suoi muscoli atletici, esercitati in ogni genere di sport, lei col sorriso della eterna giovinezza. La loro residenza venne fissata nel sontuoso castello di Swansea, nel paese di Galles. E quivi essa aiutò tanto le istituzioni di beneficenza di quel Comune, da meritarsene la cittadinanza onoraria.

•••

Negli ultimi tempi di sua vita, Adelina Patti cantò qualche rara volta in occasione di con-

certi di beneficenza. In uno di questi le si accompagnava il baritone Cosogni, nel duetto del *Don Giovanni*. Erano entrambi molto vecchi e qualcuno dalla platea disse facetamente: « Ma questo è il *Crepuscolo degli Dei!* » Fu, però, un attimo: non appena i due grandi artisti ebbero principiato a cantare, un religioso silenzio li accolse, e alla fine tutto il pubblico proruppe in una grande ovazione, tanto essi ancora conservavano quasi intatto il tesoro della loro voce. In quella circostanza la Regina Margherita volle nel suo palco ed abbracciò e baciò, al cospetto di tutti, la celebre cantante; poi fece sapere al marito, presente al concerto, che lo avrebbe veduto volentieri. Ma questi, dignitosamente, a chi l'interpellava: « Dopo un simile concerto, non è la baronessa Cederström che si festeggia, ma soltanto Adelina Patti. Io non c'entro. »

L'eletta artista diede ancora un'audizione a Santa Cecilia nel marzo del 1903. Ormai si trattava soltanto dell'esibizione di un rudere armonioso. Tuttavia, congedandosi dal pubblico con il valzer *Il bacio* dell'Arditi, ella dimostrò di avere ancora qualche risorsa giovanile.

Erano, però, ben lontani i tempi in cui un vecchio giornalista, lasciando il teatro ove la Patti aveva cantato il *Barbiere*, uscì in questa frase:

« Un proverbio arabo dice che la parola è d'argento e il silenzio è d'oro. Se gli arabi conoscessero la nostra Adelina non oserebbero più ripetere una simile absurdità. »

ARTURO LANCELLOTTI.

Il nostro brano musicale

N'è autore Ercole Pasquini, celebre organista del diciassettesimo secolo, allievo di Alessandro Milleville. Secondo il Fétis, nacque a Ferrara verso il 1580, ma da una dedica a Ippolito Bentivoglio si apprende, invece, che il Pasquini nel 1593 era già vecchio.

Nell'ottobre 1597 fu nominato organista della Cappella Giulia in Vaticano, rimanendovi fino al 31 maggio 1608, anno in cui fu dimesso per giuste cause.

Morì in Roma, certamente prima del 1620: « aveva una mano delicatissima et velocissima; suonava alle volte tanto egregiamente che rapiva le persone e faceva stupire veramente ».

Le sue opere sono rare e poco conosciute.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Le idee di Mozart sull'opera

Nell'odierno travaglio della vita musicale, malgrado tante arditezze e tanto spasmodico ricercar di nuove vie, due sono i Maestri ritenuti per unanime consenso come i numi tutelari: Mozart e Bach. Proprio i Maestri che personificano la melodia l'uno ed il contrappunto l'altro, cioè melodia semplice e melodia combinata, quindi sempre quella melodia è proclamata morta o riservata agli esseri inferiori.

Un altro dei punti su cui i più giovani ed arditi pare sieno unanimi è la inevitabile morte del melodramma. Eppure R. Cahn-Speyer mostrava in *Melos* d'ottobre u. s. che non sono diminuite né la produzione né la vitalità pratica media delle opere.

In tali condizioni è chiaro l'interesse di conoscere quello che pensava Mozart sul melodramma, tanto più che nel secolo scorso si è considerato il Maestro quale rappresentante della concezione puramente musicale. Di questo argomento, pure in *Melos* d'ottobre, si occupava Rudolf Schürke di Berlino.

Mozart lavora colle idee della prima metà del settecento. « Le prime cose che l'età galante ricerca, in contrapposto all'arte polifonica precedente (di cui l'ultimo rappresentante e vetta massima fu G. S. Bach), quelle che ressero la musica e mantennero alto il sec. XVIII sono racchiuse nei due concerti *commuovere e piacere*. Anche Mozart le ha adoperate. (1).

« Per commozione si intende il « momento » dell'espressione. Come 150 anni prima i fondatori del melodramma in Firenze, alla metà del settecento i musicologi si lanciano contro l'inespressività, l'oscurità, l'ampollosità della polifonia, e vogliono prima di tutto il contenuto espressivo della musica. Soltanto così essa riesce loro comprensibile e naturale. Mozart

scansa da un lato l'*incomprensibile* e dall'altro lato il *troppo comprensibile*, e mira ad una *cosa media*. Ma... in tutte le osservazioni su composizioni e sull'arte di virtuosi, contenute in tanta copia nelle lettere di Mozart, il momento espressivo sta sempre al primo posto, ed egli distribuisce le sue lodi con espressioni come natura, espressione, sentimento, gusto, fuoco.

« Il postulato dell'espressione trova compimento, al settecento, e limitazione nell'idea di *piacere*, cioè nel momento del bello sensuale, del gradevole. Ciò viene precisato dall'osservazione di Mozart: *le passioni, violente o no, non devono mai venire espresse sino alla nausea; la musica, anche nelle situazioni più orrende, non deve offendere l'orecchio, bensì piacere, cioè deve rimanere sempre musica*. L'estetica musicale permise al caratteristico di oltrepassare i limiti del bello solo nell'ottocento. Il mezzo della bellezza sensuale nella musica è, per l'esteta dell'età galante fino a Mozart, la melodia. La musica dev'essere canto. Perciò anche Mozart apprezza il *fine gusto nel Cantabile* come il vero bello stile e condanna quando non c'è ».

Dopo aver ricordato come Mozart amasse la pittura musicale, già così precisa in Bach, l'A. dice: « Il peso dato da Mozart all'espressione drammatica si mostra nella predilezione per il recitativo parlato (2). Egli loda la *Medea* ed *Arianna a Nasso* di G. Benda, e fa l'interessante proposta di introdurre la recitazione nell'opera, con queste parole: *Si dovrebbe trattare così la maggioranza dei recitativi, e cantarli solo qualche volta, quando le parole si possono esprimere bene in musica*. Trova questo stile di *magnifica efficacia* (von der herrlichsten Wirkung), e lo concepisce tanto, quale

(2) I tedeschi lo chiamano monodrama o melodrama, ed è recitazione e non canto. — Quest'aspirazione del recitativo verso l'agilità della parola parlata, va accentuandosi sempre più, specie in Germania, attraverso allo svolgimento storico del melodramma, fino al *Pierrot Lunaire* d'A. Schönberg; lavoro intitolato melodrama, ed è una forma intermedia tra canto e recitazione su uno sfondo strumentale.

(1) Nello scritto che stiamo riassumendo ad ogni frase citata è indicata la fonte dell'epistolario secondo l'edizione completa di L. Schiedermaier. È chiara per noi l'insufficienza di tali citazioni.

effetto drammatico, da dire che vi occorre un buon attore od una buona attrice.

« La miglior prova ch'egli non rappresenta il tipo dell'opera assolutamente musicale, viene data dalle sue ampie osservazioni critiche sul testo e sulla drammaturgia dell'*Idomeneo* e del *Ratto dal serraglio*... Mozart è profondamente penetrato del significato del testo, e sa che nemmeno la più bella musica può col tempo salvare dal tramonto un'opera mal costruita nel libretto... »

« Ma per quanto i riguardi per ciò che è caratteristico, drammatico, poetico, stiano in prima linea nella sua estetica, egli non perde di vista il concetto musicale del settecento: il momento della bellezza sensuale. Si è visto che per Mozart il caratteristico è limitato dal bello, e per lui è sempre la musica che forma l'elemento decisivo nell'opera e non il testo. Ciò lo distingue da Gluck che, come poi Wagner, voleva rinnegare in sé il musicista.

« Mozart mantiene le forme tradizionali, e non parte mai dall'elemento declamatorio. Il suo ideale è un'Aria che scorra naturale dove egli, non troppo legato dalle parole, possa scrivere scorrevolmente. Racconta egli stesso che, per un'Aria di Osmin nel *Ratto dal serraglio*, aveva preparato il complesso della musica prima che fosse bene stabilito il testo.

« Mozart domanda un libretto, che sia costruito da punti di vista musicali, che le parole sieno scritte solo per la musica... La composizione di melodrammi totalmente recitati è il polo opposto di tale concetto. La nota sentenza che in un'opera la poesia dev'essere assolutamente figlia ubbidiente della musica è pensata in tale concetto di primato musicale. Le lettere, colla loro insistenza sul momento espressivo, drammatico e poetico, nell'opera, provano che il Maestro non rappresenta la negazione d'ogni carattere drammatico e l'enunciazione d'un'opera puramente musicale. Anche Mozart è un drammatico della musica ».

Appunto quest'attitudine è di prezioso insegnamento adesso che la musica va accentuando sempre più i diritti propri, mentre non si può ritornare alla negligenza del contenuto drammatico nell'opera; che malgrado la sua doppia natura, è indiscutibilmente una forma di arte musicale. Non mancano gli uomini che sappiano considerare in maniera acuta ed esteticamente alta le ragioni ed i diritti di ciascuno dei due elementi costitutivi: musica e dramma; manca invece l'uomo che di tale equilibrio ab-

bia l'intuizione accompagnata dalle forze necessarie per attuarlo. Mozart fu uno di questi eletti; non sarà vano conoscerlo a fondo e studiarlo umilmente.

Puccini e Schönberg

In *Music and Letters*, M. Louis Fleury scrisse intorno a *Pierrot Lunaire*, alle cui esecuzioni prese parte in varie occasioni, e nel giro organizzato in Italia da A. Casella sotto la direzione dello stesso Schönberg. Su quel viaggio che traversò l'Italia da Torino a Napoli, il valente flautista francese parla abbastanza a lungo, e fra altre cose dice: « Uno dei più interessanti episodi del nostro giro fu l'incontro di Puccini e Schönberg. L'illustre compositore di *Tosca* e della *Bohème* aveva fatte tre ore di ferrovia da Lucca apposta per sentire quella musica tanto differente dalla sua. Se qualcuno aveva una scusa per andarsene sbattendo la porta, era lui. Ma no: diede anzi un esempio di pazienza e di padronanza di sé a molti giovani a testa calda. Ascoltò sempre colla massima attenzione ed interesse, e dopo l'esecuzione si congratulò col l'autore nella sala degli artisti, dove discusse con lui alcuni particolari tecnici ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

DIABELLI (A.)

E. R. 34. - *Sonatine*. Op. 151 e 168. (Revisione di E. MARCIANO).

DUSSEK (G. L.)

E. R. 36. - *Pezzi celebri*. (Revisione di S. CESTI).

E. R. 37. - *Tre Sonate*. Op. 10, 70, 77. (Revisione di E. MARCIANO).

FERRARIA (L. E.)

E. R. 156. - *Trentatré Saggi ed improvvisi ritmici* destinati agli allievi di Pianoforte, di ritmica dalcroziana e di composizione musicale.

HAYDN (G.)

Sonate.

E. R. 54. - Volume I. N. 1 a 10. (Revisione di G. BUONAMICI).

E. R. 55. - Volume II. N. 11 a 20. (Revisione di E. MARCIANO).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

- L'Esame. - Milano, settembre-ottobre 1924 (ricevuto in gennaio).
 Il fascicolo è dedicato a « La musica contemporanea in Europa ».
- G. M. GATTI. - *Del presente musicale in Italia.*
 Malgrado le reazioni contro il dramma musicale in genere e quello dell'etnocento in specie, tutta la vita musicale italiana è tesa verso il teatro, e tutti i buoni maestri sono più o meno dominati proprio dai concetti e dal senso del melodramma ottocentesco. Affermazioni caratteristiche: esiste una vera tradizione musicale in Francia, ma non in Italia, « musica pura è un'espressione da servire tutt'al più al teorizzatori per discuterci sopra »; « per ora, al punto in cui le cose si trovano, più che un neo-classicismo mi pare da augurarsi un neo-romanticismo musicale ».
- H. PRUNIÈRES. - *La giovine scuola francese.*
 « ... le due tendenze generali alle quali sembrano obbedire i giovani musicisti francesi d'oggi si possono riassumere in uno sforzo verso costruzioni più semplici, e in un senso nuovo, ancorchè singolarmente vago e indeciso, verso l'armonia tonale ». L'A. ripete cose correnti negli ambienti modernissimi: « Il senso tonale, quale si era sviluppato e affermano nel corso di tre secoli. Nel sedicesimo secolo il maggiore e il minore sorsero e stabilirono il loro impero sulle rovine delle antiche mode (traduttore attento!) ». Eppure il maggiore dominava già i vocalizzi magici degli amuleti egiziani, ed assieme al minore si trova in tutto il medioevo, e nelle tradizioni emoloniche di quasi tutti i popoli ».
- E. J. DENT. - *La musica inglese moderna.*
 Interessante scritto rivolto agli Italiani. Si espongono i rapporti tra arte inglese ed arte nostrana, spiegando, prima la fase d'oscuramento (1800), poi quella di riaccensione della musica britannica; e si chiude con uno sguardo ai singoli maestri più notevoli ».
- PH. JARNACH. - *La musica contemporanea in Germania e in Austria.*
 Bassoli e Schönberg (se ne spiegano i diversi atteggiamenti) vengono indicati come i due poli della generazione matura. Della generazione giovane finora nessuno decisamente emerge, e l'A. dà uno sguardo ai diversi maestri più notevoli ».
- B. DE SCHLOEZER. - *Le correnti della musica contemporanea.*
 Premessa la storia delle due scuole antagoniste: Pietrogrado (Rimski-Korsakov) e Mosca (Cialkowski), si spiega come decadano entrambe, la prima sotto il peso di Glazunov, la seconda sotto quello di Medner, che lotta contro l'influenza di Scriabin. Ma l'attività creativa non cessa nemmeno nei momenti più tragici della rivoluzione, e l'A. parla dei singoli giovani, mentre a Parigi Stravinski e Prokofiev formano un vero centro artistico russo ».
- G. PANNAIN. - *Estetica e musica nella recente cultura italiana.*
 L'A. spiega e confuta le teorie estetiche di F. Terzani, di G. Bastianelli e di G. Rossi-Doria, e parla con elogio del libro di F. Luzzi. Il fascicolo viene chiuso da Note Bibliografiche, purtroppo non sempre esatte ».
- II Pensiero Musicale. - Bologna, novembre-dicembre 1924.
- E. BIANCHI-FENDERL. - *Le canzoni del popolo.*
 Dalle parole di Romain Rolland, che chiamò gli Italiani

« le peuple sans musique », si trae argomento per eccitare allo studio del canto popolare, di cui, purtroppo, quasi nessuno si occupa seriamente, mentre va svanendo col volgere del tempo. — Bisognerebbe costituire un'apposita organizzazione nazionale, con dimissionari nelle varie regioni d'Italia.

G. GUERRINI. - *I compositori e i concorsi.*

I concorsi esistenti per lavori teatrali vanno deserti o danno risultati infecondi: dev'essere qualche difetto nella loro organizzazione. L'A. fa proposte per una riforma. Invoca pure la riscossione di un piccolo diritto d'esecuzione anche per le opere di dominio pubblico. Se non erriamo, benché nessuno ne abbia parlato, dev'essere cosa già allo studio.

S. CHIEREGHIN. - *Replica circa « Una prope- deutica ai concorsi musicali ».* F. BALILLA PRATELLA. - *Postilla.*

Continuazione, e forse fine, dello scambio d'idee sull'argomento. I concorsi potrebbero soddisfare tutti i concorrenti soltanto nel caso che questi avessero l'animo disposto a perfetta accettazione dei verdeti, i quali dovrebbero essere pronunciati da giudici assolutamente perfetti per competenza e rettitudine. Condizioni di sogno.

F. BALILLA PRATELLA. - *Riepilogo alla « Sina ».*

Complesso di notizie sulle accoglienze di pubblico e sulle critiche rivolte all'opera data la scorsa stagione al teatro Dal Verme di Milano.

Studium. - Bologna, dicembre 1924.

U. UGHI. - *« Nerone ».*

« ... giudico necessariamente doveroso, il fermare alcun poco la nostra attenzione di universalisti cattolici italiani, sopra una ponderosa opera poetico-musicale, che è apparsa a qualcuno come una apoteosi del cristianesimo trionfante nel mondo pagano in dissoluzione, che rappresenta certamente una manifestazione d'arte e di tecnica melodrammatica d'interesse mondiale ».

Note d'Archivio. - Roma, N. 2.

C. CASCIALI. - *Un ritratto del Palestrina.*

L'A. comunica la fotografia d'un ritratto di sua proprietà, preso anni sono da un antiquario, ed è il quinto esistente. In vero è simile a quello dell'Archivio della Cappella Giulia di S. Pietro, cogli occhi meno caratteristici.

R. CASIMIRI. - *L'antica Congregazione di S. Cecilia fra i musicisti di Roma nel Sec. XVII.*

Testo autentico del breve con cui Innocenzo XI rinnovò nel 1684 lo Statuto della Congregazione, ed elenco dei cantori e maestri di chiesa che allora vi erano iscritti.

P. GUERRINI. - *Giovanni Confino di Brescia.*

Sulla base di documenti l'A. reca notizie che completano, sia pure in parte, la figura del Confino, che fu maestro al Marciano, al Bertini, e ad altri buoni musicisti bresciani.

F. CORADINI. - *Paolo Arcino (1508-1584).*

Inizio d'uno scritto dove: 1°, si danno note d'archivio, 2°, si si connettono le notizie finora conosciute, 3°, si illustra il valore del maestro cinquecentesco.

R. CASIMIRI. - *I Diarii Sistani.*

Continua la pubblicazione del testo dei Diari, dal 1535 al 1536.

— *Un falso autografo palestriniano.*
 Narrazione documentata del caso indicato a pag. 209 del nostro fascicolo di settembre 1924. Come ormai non si possono leggere senza vergogna per la serietà e la civiltà degli studi italiani.

- Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 26 dicembre 1924.
- E. TOCILI. - *L'Opera di Beethoven nella storia e nella critica.*
 Continuazione dello scritto iniziato nel fascicolo precedente, e che termina in quello seguente. L'A. sostiene che Beethoven non è un romantico e che « l'universalità, l'umanità, la potenza creatrice non sono qualità peculiari di una scuola o dell'altra ».
- A. BONACCORSI. - *La storia al focolare.*
 Aspra critica del tono generale e d'alcuni lati speciali dello scritto d'A. De Angelis su *La Regina Margherita e la musica in Roma*.
 — *Antiche leggende e canzoni popolari inglesi.*
 Notizie ed impressioni sul teatro sperimentale di Glastonbury, dove Mr. Rutland Boughton fa vera ed intensa opera artistica e nazionale, perché il bene e l'onore del proprio paese si fanno, non agitando bandiere e volando incompostamente, ma col'azione seria, onesta, continua.
- L'Arte Pianistica. - Napoli, novembre-dicembre 1924.
- G. TEBALDINI. - *Gaspard Spontini.*
 Nel terzo cinquantenario della nascita del maestro, si riporta il discorso pronunciato dall'A. a Majolati il 21 dello scorso settembre, nelle solenni feste che vi ebbero luogo.
- Puglia. - Foggia, novembre 1924.
- D. VALENTINI-VISTA. - *Nel VI anniversario della morte di Francesco Valentini-Vista.*
 Affettuoso ricordo del giovane musicista pugliese, con bibliografia, ritratto, e buon numero di giudizi dati da note personalità italiane.
- ESTERO
- La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1924.
- P. DUCAS. - *Adieu à Gabriel Fauré.*
 Necrologia ironata ad affettuosa intimità ed a profonda ammirazione.
- G. AURIC. - *Gabriel Fauré.*
 « La mort salut à quatre-vingts ans l'heureux maître qu'entouraient l'admiration unanime de ses contemporains, la tendre reconnaissance de ses élèves. Le dira-t-on assez? Il conserva dans son oeuvre, jusqu'à son dernier accord, une égale hardiesse, acharné bien cependant, avec l'auteur des Scythes, que toute grandeur doit être simple ».
- L. DE LA LAURENCIE. - *Les idées de Stendhal sur la musique.*
 Saggio di classificazione sistematica delle idee dello scrittore e critico francese sulla musica. Si riconoscono le sue debolezze, ma si nota pure che egli ebbe « vedute profetiche sull'evoluzione della musica e sulle trasformazioni del gusto ».
- M. D. CALVOCORESSI. - *Après Moussorgsky, Borodine.*
 L'A. comunica che M. Constant Lambert gli ha indicato « singoli mutamenti » nell'edizione rivista da Rimski-Korsakov e Glazunov della I Sinfonia di Borodine in confronto coll'opera originale. I passi sono citati nelle due lezioni, e si deplora questa nuova prova d'una mentalità difficilmente sostenibile.
- V. BASCH. - *Le romantisme de Schumann.*
 L'A. si studia di « determinare con più precisione di quanto si sia fatto finora, in che consista il ro-

manticismo musicale tedesco, e ciò che distingue il romanticismo dello Schumann da quello dei precursori e dei suoi compagni di via ». — È un estratto da un libro su Schumann di prossima pubblicazione, in ed. Alcan.

B. DE SCHLOEZER. - *Serge Liapounow.*

Sguardo d'insieme all'attività artistica del maestro morto di recente a 64 anni, lasciando un considerevole numero di composizioni. « Qual'è il valore di tale produzione numerosa e varia? Questo valore mi pare esile, e già adesso non gustiamo più gran che della musica di Liapounow... ».

Le Ménestrel. - Parigi, 19 dicembre 1924.

R. BOUYER. - *Deux Contemporains: Puvis de Chavannes et César Franck.*

Scritto che continua nel fasc. seguente. Si raffrontano i due grandi maestri, che ebbero uno stesso ideale, e lo manifestarono ognuno nell'arte propria. « Avec des allures peu semblables et dans des arts très différents, ces deux contemporains survivent devant nous comme deux miraculeux charmeurs vers la fin d'un siècle de réalisme et de science positive ».

L. VUILLEMIN. - *« L'Arlequin », comédie lyrique en 5 actes et 6 tableaux, poème de Jean Sarmant, musique de Max d'Ollone, à l'Opéra.*

Resoconto laudativo, sia riguardo al libretto e sia per la musica. Questa, « souple, clairvoyante, assurée, elle épouse avec une fidélité constante l'idée et l'image. Elle les enlève, les amplifie, les apporte l'une et l'autre à l'esprit ou au coeur de l'auditeur charmé ».

2 gennaio 1925

J. GRAND-CARTERET. - *Pont-Pourri caricatural sur l'Opéra-Garnier.*

Memorie e notizie sul massimo teatro parigino, sulle sue vicende, sulle premières memorabili, accompagnate da caricature del tempo.

The Chesterian. - Londra, dicembre 1924.

F. SCHMITT. - *Gabriel Fauré.*

« Un musicista di genio è scomparso, di cui la perdita viene rimpianta da tutti gli artisti, senza distinzione di tendenza; uno dei tre o quattro compositori francesi che maggiormente onoravano allo stesso tempo il loro paese e l'umanità... Chi lo rimpiazzerà? ».

L. DUNTON GREEN. - *The Problem of Gustav Mahler.*

Perché Mahler viene sentito ed apprezzato da tanti pochi? Perché si può dire che non esista nemmeno nei maggiori centri musicali? Perché Strauss scappò colla sua apparizione il terreno che Mahler da un lato, e Bruckner da un altro lato, avevano lavorato con profondità e purezza d'animo. Il mondo ormai s'è arisato di quel linguaggio postwagneriano e non ascolta più chi se ne serve, qualunque cosa dica.

R. W. S. MENDEL. - *What is Emotion? (Che cos'è l'emozione?).*

« L'emozione musicale è un'entità quasi indipendente... Non è una copia di qualche cosa d'altro... ». E per l'A. è l'essenza medesima della musica.

The Sackbut. - Londra, novembre 1924.

U. GREVILLE. - *Ancient and Modern Contracts.*

Vivace conclusione dello scritto sulle penose condizioni degli artisti di canto in Inghilterra, per cui l'autrice invoca un'organizzazione coraggiosa ma ra-

- glionevole che, col vantaggio individuale, rechi il bene dell'arte ed indirettamente della nazione.
- W. LYLE.** - *Ourselves and the Savage.* (Noi ed il selvaggio).
Notizie sulla musica dei neo-zelandesi e dei Maori della Polinesia, e sui loro strumenti.
- G. SCOTT.** - *The Influence of Music on Character and Morals.*
In questa seconda parte dello scritto si spiega come Bach abbia esercitato influenza di profondità e di severità, mentre Händel l'ha esercitata di convenzionale cerimoniosità, tanto che dopo di lui la musica inglese si vuotò di contenuto intimo.
- H. SHIPP.** - *The Tragedy of Musical Comedy.*
Scritto ironico sulle penose condizioni della commedia musicale in Inghilterra, dove il teatro lirico ha parte limitata nella vita musicale della nazione.
- A. COEUY.** - *The Year's Musical Literature.*
Sguardo alle pubblicazioni della letteratura musicale francese dell'anno 1924.
- The Sackbut.** - Londra, dicembre 1924.
- U. GREVILLE.** - *Firts Thoughts on Broadcasting.* (Primi pensieri sulla radiofonica).
L'autrice possiede ora un apparecchio ricevitore radiofonico, ed esprime le sue prime impressioni. Cioè i programmi della British Broadcasting Company sono troppo misti di musica cantata, ed anche buona che non risulta bene nella trasmissione. Bisogna far meglio, non foss'altro per assicurarsi la fedeltà del pubblico.
- E. EVANS.** - *Of Arthur Bliss, his Quality and Manner.* (Di A. Bliss, della sua caratteristica qualità e maniera).
L'A. tratteggia il carattere gradevolmente vivace del Bliss, mostra come ciò spieghi tutto il suo essere, e la sua rapida ascesa senza nemici. Illustra poi le varie opere, sino alla recente partenza per l'America.
- H. E. WATTS.** - *English Song-Old and New.*
Prendendo occasione da un'esecuzione radiofonica di Canti Inglese antichi e moderni fatta dal famoso tenore John Coates, si ricorda che i compositori lirici dell'età elisabettiana furono insuperati e che adesso la giovane Scuola inglese va riprendendo l'antico primato.
- C. SCOTT.** - *The Influence of Music on Character and Morals.* (L'influenza della musica sul carattere e sulla morale).
Seguito della « Rivendicazione di Platone ». L'A. riferisce le più chiare parole dei massimi filosofi greci sull'importanza della musica in rapporto al carattere ed alla morale, e parla su *Beethoven, Sympathy, and Psycho-analysis.* — Non si può non notare come i Greci avessero della musica e della sua efficacia un concetto ancora ben diverso dal nostro, e largamente imbevuto d'idea magica, cioè dell'idea (forse ereditata dagli egiziani) comune a tutti i popoli di cultura primitiva.
- *Some Personalities.* (Qualche personalità).
Macchiette assai gustose su personalità del mondo musicale. U. Greville parla di Mr. Robin Legge; Mr. Felix Goodwin su « The consistent Mr. Bliss », che ritorna spesso nei rendiconti sportivi, ma è un promettente cavallo, invece del brillante compositore; e poi anche su Mr. Frederick Laurence, occupandosi di tutto tranne che della musica del suo caro amico. Bozzetti leggeri, ma molto gradevoli.
- A. COEUY.** - *The Choir and the Grand Organ of Dijon.*
Articolo in onore del can. Meissner, notoriamente apprezzatissimo maestro di cappella alla cattedrale di Digione, il quale celebra il suo giubileo sacerdotale.
- Musical Opinion.** - Londra, dicembre 1924.
- G. CUMBERLAND.** - *Memorising Music.* (La memoria musicale).
Dopo un'introduzione sulle cause che producono le dimenticanze, l'A. incomincia a considerare i cinque mezzi per ricordare la musica, e sono cioè ch'egli chiama: memoria maschile, affettiva, visuale, emozionale, ed intellettuale. Lo scritto continua.
- A. W. WILSON M. D.** - *Parry's Choral Works.*
Inizio d'un'illustrazione sulle opere corali di Parry, che fu uno dei principali preparatori dell'odierna rinascenza musicale inglese.
- A. E. HULL.** - *On the Romanticism of Schumann.*
« Il romanticismo di Schumann sorse da due fonti: la letteratura di Jean Paul Richter e di E. T. W. Hoffmann, ed il suo amore per Clara Wieck... ch'egli idealizzò nel vero stile dei trovatori medioevali ».
- F. BERGER.** - *Old Songs.* (Vecchi canti).
« ... Sono i canti d'una nazione che ne rivelano il carattere, e l'Inghilterra ne è tanto ricca... quanto ogni altro paese ». L'A. incomincia a considerare i testi e l'origine di vari canti popolari.
- C. AUSTIN.** - *Franz Liszt.*
Mentre Liszt esercita possente influenza sul nostro tempo, quale compositore, i suoi lavori non vengono quasi mai eseguiti. Eppure egli « sarà venerato, non per un'età, ma per tutti i tempi, per la sua originalità e perchè il suo schietto genio creativo stupirà sempre chiunque veda le sue composizioni per la prima volta ».
- The Daily Telegraph.** - Londra, 20 dic. 1924.
- S. H. NICHOLSON.** - *An historic Document.*
L'organista e maestro di coro dell'Abbazia di Westminster a Londra pubblica (anche in fac-simile fotografico) un contratto per il restauro dell'organo dell'insigne Abbazia, fatto nel 1624 dal Decano del tempo col famoso organaro « Father » Smith, col intervento di Purcell, che confermò il documento.
- 4 gennaio 1925.
- E. KUHE.** - *A Retrospect.*
Sguardo riassuntivo a tutta l'attività musicale dell'anno 1924 a Londra, sia dal lato teatrale, sia da quello dei concerti, e sia della musica corale e da camera. Ed è una rivista davvero imponente.
- Melos.** - Berlino, novembre 1924.
- P. JARNACH.** - *Das Romanische in der Musik.*
« Il Simbolo latino è questo: il principio d'una arte che scorge la vita senza vincoli, e la coglie in una sintesi armonica; un'arte che respinge gli arbitri tecnici, i gesti, le convenzioni, gli eccessi, e sensibilizza tutte le sensazioni soggettive con plastica chiarezza ».
- M. LABROCA.** - *Italianische Musik der Gegenwart.* (Musica italiana odierna).
Articolo di critica, che soffre molto dalla vicinanza col precedente. In fatto di aereni giudizi diremo solo che, nel fare la storia (in modo un po' singolare) dell'arte strumentale italiana dalla fine del settecento ai nostri giorni, si citano nomi anche proprio non molto luminosi, oppur di giovani promettenti, sì, ma

- ancora in erba, e non si nomina mai M. E. Bossi. Eppure, non foss'altro, è uno dei tre (con Martucci e Sgambati) che soli composero musica da camera in Italia nell'ottocento. La critica non dovrebbe essere altro che equa misura di valori e loro collocazione nella storia.
- H. PRUNIÈRES.** - *Arthur Honegger.*
« Aucune prétension chez ce grand artiste, aucune idée préconçue, aucun système, il écrit la musique avec un respect profond de son art et néglige la mystification et la réclame qui ont tant d'adeptes aujourd'hui, même parmi des compositeurs de talent incontestable... ».
- A. COEUY.** - *Le sentiment musical dans la littérature française moderne.*
L'A. mostra come durante il secolo XIX la musica abbia acquistata una parte sempre maggiore nella letteratura e come in maniera corrispondente le lettere abbiano esercitato una forte azione sulla musica; scambi questi che confessano l'unità dell'arte.
- M. SCHMECKER.** - *Alfredo Casella « Pezzi Infantili ».*
Analisi di questi pezzi che, per l'autrice, riassumono tutti i caratteri ed i problemi della nuova Scuola italiana.
- Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 3 dicembre 1924.
- R. HARTMANN.** - *Orchester-Secco.*
Nel vecchi melodrammi i « recitativi a secco » accompagnati dal clavicembalo, costituiscono un elemento musicalmente secondario, che non concorda coi pezzi lirici. L'A. propone di farli accompagnare dall'orchestra, per diminuire il distacco.
- K. WESTERMAYER.** - *Der neue Tanz in der Berliner Staatsoper.*
A proposito del nuovo balletto *Die Nächtlichen* di M. Terpis ed E. Wellesz, l'A. parla delle nuove tendenze nell'arte della danza espressiva, e fa più l'elogio dei due dotti autori che del loro nuovo lavoro.
- 10 dicembre 1924.
- W. HOWARD.** - *Vom Inhalt der Musik.* (Del contenuto della musica).
Hanno torto e ragione sia quelli che credono in un contenuto proprio della musica, e sia quelli che lo negano. Le arti non hanno contenuto speciale, ma partecipano a tutta la vita del mondo, che viene sentita dagli uomini per via di intima consonanza dell'essere individuale; rispetto al quale le singole facoltà, tanto di ricevere quanto d'esprimere, sono soltanto mezzi, per necessità incompleti e dipendenti.
- F. VON REUTER.** - *Musik für Violine allein.* (Musica per violino solo).
L'A. percorre rapidamente la storia di questo genere di composizioni, e mostra quanto sia importante, e non solo di natura tecnica e scolastica, ma anche propriamente artistica.
- Allgemeine Musik Zeitung.** - Berlino, 21 novembre 1924.
- G. ERNEST.** - *Methoden und Resultaten.*
Metodi sono l'A. scrisse contro i nuovi metodi di tecnica pianistica, sperando sollevare discussioni, ed in tale senso si esprimeva anche la redazione della rivista: nessuno rispose. Ora ritorna sull'argomento, lamentando che si renda meccanico ciò che dev'essere vivo e flessibile, che si trasformi in isopo ciò che non dev'essere altro che mezzo.
- R. SCHWARTZ.** - *Carusos Kampf mit dem hohen B.* (La lotta di Caruso col si bemolle acuto).
Caruso aveva, in gioventù, tendenza ad emettere troppo leggeri e chiari i suoni acuti, ed il suo maestro gli insegnò un modo per correggersi. L'effetto fu ottimo, ma Caruso continuò a praticare l'insegnamento anche quando, col volger dell'età, non ne aveva più bisogno, e la magnifica voce andò un po' alla volta oscurandosi nella regione acuta. Il sommo cantante morì quando tale processo non era ancora avanzato. L'A. ne trae il consiglio per gli allievi di canto: conoscersi e vincersi.
- R. W. E.** - *Die Oper in Russland seit der Sowjet-Herrschaft.* (L'opera in Russia dopo il dominio dei Sovieti).
Maligne notizie. L'ottobre u. s. venne eseguita al Teatro Accademico di Leningrado (antico Teatro Imperiale di Pietroburgo) *La lotta per la Comune*, opera in 3 atti di N. G. Winogradoff e S. D. Spazky con musica di Puocin: una contraffazione della Tosca. Manomissioni simili si preparerebbero per Gli Ugonotti, il Profeta, Rienzi. Venne eseguito a Leningrado *L'Oro del Reno* in concerto, con pianoforte, e settimanale fa al presento in pari condizioni *La Bolarina Vera Scelga* di N. Rimski-Korsakof.
- 28 novembre 1924.
- E. PETSCHNIG.** - *A. Schönberg, der Psychopath.*
Il titolo è di palese chiarezza. In questa prima parte dello scritto si spiega come l'azione dello Schönberg sui suoi amici, e per mezzo loro sul pubblico, sia di natura religiosa-teosofica piuttosto che musicale.
- Dr. E. LEVI.** - *Sind unsere Meisterwerke vogelfrei?* (Sono forse i nostri capolavori esposti all'arbitrio di tutti?).
Si lamentano le cattive esecuzioni dei concerti di second'ordine, e s'invocano rimedi, specie da parte della critica, che finora non interviene oppure concede giudizi ingiustamente benevoli.
- 5 dicembre 1924.
- Dr. H. J. MOSER.** - *Zukunftsaufgaben der Musikhochschulen.* (Compiti futuri delle scuole superiori di musica).
Interessante scritto del quale parleremo ampiamente.
- Dr. H. BIEHL.** - *Ein Brief Richard Wagners and den Bautzener Kantor Simmank.* (Una lettera di R. Wagner ad E. W. Simmank, Kantor a Bautzen).
I figurini per costumi della 1ª rappresentazione dell'*Anello dei Nibelungi* a Bayreuth furono del professore C. E. Doepler. Finora non si sapeva che, contemporaneamente il Maestro, aveva offerto lo stesso lavoro anche al Simmank, organista e Kantor, il quale si occupava anche di arti plastiche.
- P. SCHWERS.** - « *Die Nächtlichen* ». *Tanzphantasie von Max Terpis, Musik von Egon Wellesz.*
Resoconto della prima esecuzione a Berlino di questa « fantasia coreografica », che pare non abbia corrisposto alla rara cultura ed agli alti ideali, sia del coreografo e sia del musicista.
- Zeitschrift für Musik.** - Lipsia, dicemb. 1924.
- R. WETZ.** - *Peter Cornelius.*
In occasione del 100º anniversario della nascita (24 dicembre 1824) si rimpiange l'oblio in cui è caduta la

musica del Cornelius, « l'anima candida della musica tedesca ».

DR. A. HEUSS. - *Goethe-Zelters Lied* « Um Mitternacht ».

Mirfusa analisi illustrativa estetica e tecnica del canto che lo Zelter compose per incarico di Goethe, il quale ne aveva scritto la poesia, di getto, tutta d'un fiato, nel 1818, dunque nella sua tarda età. L'A. chiude invitando i lettori a rileggerlo ed eseguirlo ogni tanto. Il canto viene dato come appendice musicale del fascicolo.

DR. K. ANTON. - *Hans Thoma und die Musik*.

Vivo scritto su Hans Thoma, pittore, poeta, musicista, morto a ottantacinque anni lo scorso novembre, dopo una vita d'incessa attività, sempre illuminata dal più puro ideale.

E. PPANNENSTIEL. - *Vokale Melodik*.

L'A. spiega come sia del tutto inconcepibile una riforma della musica vocale, sino a che non sia ottenuta la liberazione dagli andamenti della musica armonica strumentale, con frequente uso del semitono, sia pure diatonici. Le vecchie forme vocali sono sempre fondate su una melodia che procede per toni diatonici inseriti, cioè sulle cinque note arcaiche.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, novembre 1924.

F. GENNICH. - *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*. (Sette melodie di canti cavallereschi e medioevali).

Amplio e dotto studio sui canti seguenti: *Gewan ich ze Minnen le guoten wân, Swer sô stæten dienst künde, Minne gebiuret mir, Si darf mich des zihen, Deich von der guoten schiet, Min herze und min lip zia wellent scheiden, Nu enbeir ich doch des trunkes nie dâ von Tristan in kumber kam*; tutti tratti su canti franco-provenzali, ai quali vengono uno per uno raffrontati.

E. FRERICHS. - *Die Accidentien in Orgeltabulaturen*.

Il problema delle alterazioni non indicate dalla notazione della polifonia vocale è sempre insoluto. L'A. ha confrontato buon numero di composizioni vocali colla rispettiva istruvolatura d'organo contemporanea, ed ha trovato contraddizioni di cui reca vari saggi.

DR. A. EINSTEIN. - *Der Musikwissenschaftliche Kongress in Basel*. (Il congresso di musicologia a Basilea).

Resoconto del Congresso che, oltre al valore intrinseco delle comunicazioni fatte, fu la prima riunione internazionale di musicologi dopo la guerra, tutti convinti del gran danno che deriva dal reciproco isolamento.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 15 novembre 1924.

L. SCHRÄDE. - *Griechische Musik*. (Musica greca).

L'essenza della musica è dionisiaca, cioè di pura espressione d'anima. I greci non potevano concepire l'anima separata dal corpo, quindi non sentivano la musica che associata alla parola.

A. WEIDEMANN. - *Ein musikalisches Motiv*.

Il motivo è, in *Do Maggiore*, la-mi-sol; l'A. mostra con che frequenza esso si presenti nelle melodie di R. Wagner e nei lavori di vari maestri che gli succedettero: prova della intensa vitalità del motivo. Certo sarebbe interessante vedere anche se quelle tre

note non ricorrono in lavori wagneriani; ed in genere indagare l'uso, certo involontario, che fanno tutti i musicisti (classificandoli per età, per paese e per categorie stilistiche) degli stessi germi musicali.

A. EBEL. - *Die staatliche Regelung des Privatmusikunterrichts in Preussen*. (Il regolamento dell'insegnamento musicale privato in Prussia).

Riassunto delle disposizioni (non ancora apparse ufficialmente) del Governo prussiano, concordate il 24 luglio 1924, dai rappresentanti dell'organizzazione dei professionisti di musica. Tra l'altro sarà istituito un esame di Stato per l'abilitazione ad insegnare la musica privatamente, con patente obbligatoria.

J. LEIPS. - *Busoni, Südländer oder Nordländer?* (Busoni, uomo del sud o del nord?).

L'A., ch'è un islandese, afferma che in Germania « in genere si hanno concetti ben poco chiari di ciò che è germanico e di ciò che è nordico... Busoni, nella sua arte, si è avvicinato al puro tipo germanico più di qualunque altro », e se ne danno prove. La redazione della rivista conferma che Busoni fu proprio ben tedesco d'anima.

A. MAASS. - *Die musikalische Stellung Max Regers*.

Sguardo storico fondato sulla nuova *Reger-Biographie* di Guido Bagler, apparsa in edizioni della Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda.

K. POTTGIESSER. - *Eine Wagner-Erinnerung in München*. (Un ricordo wagneriano a Monaco di Baviera).

È la casetta n. 18 della Brückenstrasse, dove Wagner visse e lavorò per un dato tempo. L'A. ricorda i fatti che in essa si sa, o c'è tradizione che si sieno verificati, presenta una fotografia del piccolo edificio, e propone d'apporre una lapide di ricordo.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 dic. 1924.

M. V. LEINBURG. - *Von der Musik im alten Aegypten*. (Della musica nell'antico Egitto).

Notizie generali esposte in forma gradevole, sul posto importante e larghissimo che aveva la musica nella vita egiziana, sui vari strumenti, e sulla dea Hathor-Isis che vi presiedeva. Il concetto della musica era tale che la dea medesima veniva invocata anche come signora dell'ebbrezza, della danza, della buffoneria, ed aveva orrore della fame e della sete.

DR. M. UNGER. - *Zur Geschichte von Clementis Sonatinen Werk 36*. (Per la storia delle Sonatine op. 36 di Clementi).

Quando furono scritte le Sonatine? L'A. spiega come esista un'inestricabile confusione nella numerazione, nei titoli, nelle edizioni delle opere di Clementi, sia per la maniera usata dal maestro, sia per le riproduzioni non autorizzate che se ne fecero, e sia per gli errori di stampa che vi s'introdussero. In conclusione pare che le Sonatine venissero composte nel 1797. L'A. parla a lungo dei disastri a cui diedero luogo.

G. SEYWALD. - *Felix Draeseke*.

Poiché il 4 settembre 1924 ricorre il centenario della nascita di questo maestro ora dimenticato, se ne ricorda l'effettivo notevole valore, e si propongono i suoi principali lavori più adatti ad un'esumazione. Estratto annesso.

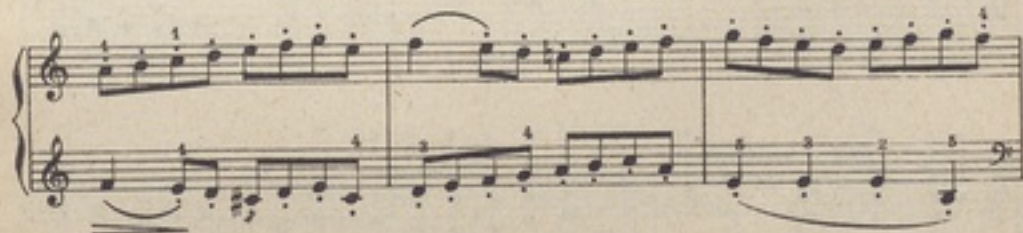
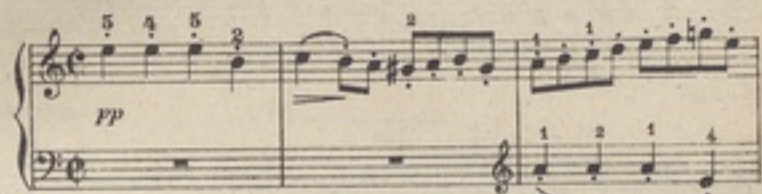
W. HEINITZ. - *Neue Arbeitsunterlagen für eine vergleichende Musikästhetik*. (Nuove basi

CANZONE FRANCESE (17)

Ercole Pasquini

Andante mosso

$\text{♩} = 72$



« Dal „Clavicembalisti Italiani“ Composizioni scelte, rivedute e diteggiate da Mario VITALI. Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. Tutti i diritti della presente edizione sono riservati. »

First system of musical notation on page 2, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and slurs. The bass staff contains a supporting line with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and slurs.

Second system of musical notation on page 2. The instruction *spiccato* is written above the treble staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Third system of musical notation on page 2. The instruction *sentito* is written above the treble staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Fourth system of musical notation on page 2. The instruction *calando...* is written above the treble staff, and *rubando...* is written above the bass staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Fifth system of musical notation on page 2. The instruction *rimett:* is written above the treble staff, and *allarg:* is written above the bass staff. The notation concludes with a double bar line and a fermata.

First system of musical notation on page 3. The instruction *assai espress.* is written above the treble staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Second system of musical notation on page 3. The instruction *dolce* is written above the treble staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Third system of musical notation on page 3. The instruction *a tempo* is written above the treble staff. *allarg:* is written above the bass staff. *grave* is written below the bass staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Fourth system of musical notation on page 3. The instruction *espressivo* is written above the treble staff. *sentito* is written above the bass staff. The notation continues with fingerings and slurs in both staves.

Fifth system of musical notation on page 3. The instruction *cedendo poco a poco...* is written above the treble staff. *rit:* is written above the bass staff. The notation concludes with a double bar line and a fermata.

4

ppp

(una corda sino alla fine)

un poco sentito

ritenendo sino alla fine.....

rubando morendo allarg. assai.....

espressivo

di lavoro per un'estetica musicale comparativa).

A proposito della *Meistersammlung für Vortrag und Unterricht* (Collezione di saggi per esecuzione e studio) edita dalla casa Ullstein di Berlino, si confronta l'interpretazione della Sonata n. 9 di Beethoven, nell'interpretazione di Artur Schnabel con quella di alcuni altri. Simili confronti sono istruttivi ed interessanti.

DR. R. S. HOPPMANN. - *Mahlers Zehnte Symphonie*.

Gustavo Mahler lasciò schizzi per una 10ª Sinfonia, coll'ordine di bruciarli. La vedova non se ne sentì il coraggio, mentre non è possibile che da quegli abbozzi si faccia sorgere magari un'eco di quella musica che l'autore preparava. La vedova si decise e fece uscire la riproduzione fotografica del manoscritto del marito presso la casa Zolnay. Qui se ne dà una descrizione.

Die Musik. - Stoccarda, dicembre 1924.

F. X. PAUER. - *Ueber Mozarts Bedeutung als Instrumental Komponist und über die D-dur Sinfonie ohne Menuet*. (Sul significato di Mozart quale compositore strumentale e sulla Sinfonia in Re senza Minuetto).

Preziosa un'introduzione sul posto che occupa Mozart nella storia della musica strumentale da Bach a Beethoven, si illustra la Sinfonia che, unita alle tre più note (*Mi bem.*, *sol min.* e *Do Magg.*) è uno dei più rappresentativi lavori sinfonici del Maestro.

C. M. CORNELIUS. - *Peter Cornelius in Weimar*.

Estratto dalla Biografia d'imminente pubblicazione presso Gustav Bosse a Ratisbona, in occasione del centenario della nascita del maestro, il 24 dicembre 1924. Annesso ritratto ed autografo.

H. SCHORN. - *Aktuelle Opernfragen*. (Problemi attuali dell'Opera).

Il bisogno d'una rinnovazione del teatro lirico è sentito anche nei paesi tedeschi, ed il segno indicatore è (secondo l'A.) il movimento per Händel. Non lo si vuole imitare, bensì «riconoscere in quel punto culminante le radici del problema musicale drammatico, ed orientarsi nuovamente, e sulla sua base lottare costruttivamente per una nuova tappa». Maestri rappresentativi di tale tendenza sono Alban Berg ed Egon Wellesz.

J. JASSER. - *Rhythmische Struktur Chinesischer Melodie*. (Struttura ritmica della melodia cinese).

L'A. (che ha vissuto per anni in Cina) spiega come spesso errate le notazioni di melodie cinesi a base d'un tipo costante di battuta: quando il musicista cinese suona o canta spontaneo, alterna di continuo elementi ritmici diversi, segnandoli, oltre che coll'accentuazione, anche con respiri e con gesti.

E. SCHMITZ. - *Das «Intermezzo» von Richard Strauss*.

Severa critica, dove si riconoscono, sì, le qualità del lavoro, ma se ne biasima lo spirito ed il concetto.

W. HEINITZ. - *Musikpädagogik und Grammatik*.

La Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft ha messo in vendita un certo numero di dischi con musiche di carattere storico: l'A. spiega l'importanza che hanno simili audizioni per la cultura musicale.

Der Auftakt. - Praga, nov.-dicembre 1924.

DR. L. HIRSCHBERG. - *Nepomuk und Huss bei Loewe*. (S. Giovanni Nepomuceno e Giovanni Huss nella musica di Carlo Loewe).

«Notevole cosmopolita non ne conosco che uno: Carlo Loewe... Solo il compositore di ballate viene condotto dal suo stesso lavoro attraverso a tutto il mondo». Ciò premesso, l'A. considera colla più viva ammirazione la leggenda Giovanni Nepomuceno ed il così detto Oratorio Giovanni Huss.

G. SELDEN-GOTH. - *Der Chromatische Fürst*. (Il principe cromatico).

E don Gesualdo di Venosa. Se ne danno notizie della vita avventurosa e della personalità artistica.

DR. E. WALTER. - *Domenico Cimarosa*.

Dopo aver dato notizie biografiche sul maestro, si parla del *Matrimonio Segreto*, opera che ormai lo riassume per sempre; e si ricorda qualche rettificata fatta dal dr. R. Hirschfeld nel Catalogo storico per l'esposizione del centenario cimarosiano. (Vienna 1901).

DR. H. BIEHLE. - *Eine Erinnerung an A. W. Ambros*. (Un ricordo ad A. W. Ambros).

L'Ambros, di cui adesso si ricorda il nome solo per la Storia della Musica, fu un uomo eminente per ingegno e stupefacente cultura; la sua influenza a Praga fu immensa. Si riproduce una lettera dov'egli spiega la sua avversione per Wagner e pel suo principio.

— *Strawinsky - Aufregung*. (Movimento stravinskiano).

Vari musicologi esprimono il loro parere sull'arte del maestro russo.

DR. A. WEISSMANN. - «*Die Nächtlichen*».

«I notturni». È un tentativo d'arte mimica-danzante di tipo germanico, con musica efficace e pur primitiva. Il Wellesz è notoriamente un domo musicologo e compositore di tendenze stravinskiane: ritmi ricercati, motivi insolenti, raffinate sonosità. Tut'altra cosa dai balli russi che seducono occhio ed orecchio.

DR. A. EINSTEIN. - *Braunfels: «Don Gil von den grünen Hosen»*. (Don Gil dalle calze verdi).

Testo e musica del Braunfels. Bella musica, ma troppa musica. L'elemento lirico troppo serio, e quello comico troppo grottesco. Quindi pesante l'insieme.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Clavicembalo o Pianoforte a due mani

ANTICHI MAESTRI ITALIANI

E. R. 22. - *Toccate*. Prefazione di A. Bonaventura.

E. R. 23. - *Fughe*. Prefazione di A. Bonaventura.

E. R. 235. - *Partite*.

E. R. 236. - *Correnti*

Edizioni rivedute da F. BOETTCHER.

Composizioni:

E. R. 134. - Volume I

E. R. 135. - " II

Edizione riveduta da M. VITELLI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

Il "Convento Veneziano", di Casella alla Scala

Questo lavoro di Alfredo Casella aveva già una larga e simpatica notorietà come suite orchestrale. Eseguito in concerti nelle principali città italiane ed estere, ha sempre suscitato i più favorevoli consensi da parte del pubblico e della critica.

Alfredo Casella è noto come uno degli esponenti più significativi della musica così detta di avanguardia. Musicista di soda e profonda cultura, pianista di squisite eleganze, egregio direttore di orchestra, egli può essere variamente discusso e considerato: ma la sua figura artistica è al di sopra di ogni discussione e la sua produzione musicale, comunque giudicata, è sempre rispettabile e onesta.

Il *Convento veneziano*, senza potersi considerare — tutt'altro! — come una composizione di tipo... *passatista*, nei riguardi dell'arte caselliana, non appartiene tuttavia alla più recente «maniera» del Maestro.

Ma è lavoro che l'autore ama tuttora, e giustamente, come «segno» di un momento determinato dell'arte sua e degnissimo di essere offerto, a qualunque pubblico.

Presentato nella forma — che era poi l'originaria — di «comedia coreografica», il *Convento veneziano* nulla perde delle sue speciali attrattive e caratteristiche musicali.

È vero che l'azione del Vaudoyer non rifugge per dovizia di trovate sceniche, ma a ogni modo, anche se tenue, è aggraziata e divertente e la musica riesce a commentarla e sottolinearla con espressiva evidenza.

Il lavoro meritava dunque accoglienze assai più calorose di quelle che ha ottenute la prima sera. Non parlo, beninteso, di quelle di un certo pubblico che non trasalca e non trascura occasione al mondo per documentare la sua congenita ignoranza, irriducibile, ribelle ad ogni tentativo di artistica educazione,

e per il quale «ballo» vuol dire ancora il magico quadro di cento gambe simultaneamente in aria e di duecento braccia simoniani nel gesto insensato, accompagnato dai ritmi cari al Marenco che ora (il vero merito viene sempre a galla) tornano in voga, sinistramente truccati dalle *jazz-band*, con un effetto auditivo comparabile soltanto a quello che su di uno stomaco europeo produce un *cocktail* manipolato in un bar della gaja Pensilvania, a base di vino, di sidro, di gin, di salsa di pomodoro, di fagioli stufati e di patate crude. Parlo, invece, di quelle della critica che ha atteso alcuni anni a scoprire un tentativo che — in piena coscienza — merita attenzione e rispetto per la sua sincerità, per il gagliardo vigore di cui è documento e per la singolarità degli intendimenti d'arte cui si ispira. Tutto il pericolo è la forma d'arte con la quale il maestro Casella ha voluto designare il suo lavoro: *comedia musicale*. Si è detto che le due parole non possono coesistere per la contraddizione che noi consente giacché è impossibile fondere chimicamente due elementi refrattari alla fusione.

La comedia — han detto — esige la parola, la coreografia la esclude. Vero è che il maestro Casella ha messo una deliziosa suora sul pergamo e le ha fatto cantare un saluto agli ospiti del Convento, sotto forma di un'aria vocalizzata nello stile veneziano.

Molti si sono scandalizzati di questa arbitraria incursione dell'arte canora nel campo sacro alla danza. Io no, e per due ragioni.

In primo luogo perché dal momento che tutte le opere del grande repertorio devono avere le danze (pena l'esclusione dai maggiori teatri di Europa, a cominciare dall'*Opéra* di Parigi) non c'è ragione che un ballo non abbia un piccolo intermezzo cantato — e secondariamente perché il Casella con quell'aria a vocalizzi ha scritto una pagina deliziosa per finezza, per grazia e soprattutto per evidente spirito caricaturale.

Del resto, dei pregi indiscutibili della musica il pubblico spassionato non ha mancato di accorgersi.

Fin dall'inizio libero, franco, baldanzoso, si avverte la sicurezza giovanile del procedimento

e la moderna freschezza degli impasti fonici. E tutta la prima parte, o quasi, è elegantemente incipriata alla moda del settecento riprodotta caratteristicamente anche nelle sue maniere, malgrado alcune libertà armoniche le quali tradiscono la mordace ironia e lo spirito caricaturale del compositore.

Il quale non ha voluto rifare il verso a Borodine, a Stravinskij, a Rimschi-Korsakov né ha inteso di volgere in ridicolo Riccardo Strauss o Claudio Debussy. Egli ha scritto, così come il suo estro gli dettava, attingendo la ispirazione da una favola che prescriveva proporzioni e atmosfera per non dire anche forme di ritmi. E il musicista, che ha già richiamato l'attenzione degli amatori e cultori d'arte sull'opera sua, non ha fatto cosa meno che degna.

Una parte del pubblico, quando ha visto una magnifica scena, delle ballerine sfarzosamente abbigliate e una danzatrice deliziosa come Cia Fornaroli, ha forse pensato con nostalgia alle danze della *Gioconda*.

Tutti i gusti son gusti. Ricordo quando appunto le danze della *Gioconda* erano in tutti i programmi dei concerti orchestrali che allora svolgevano una proficua opera di cultura musicale a Torino sotto la direzione del Pedrotti prima e del Mancinelli poi, e alla Scala sotto quella di Franco Faccio.

Un giorno, a una prova della *Danza delle Ore* assisteva Amilcare Ponchielli, distratto come sempre e forse più del solito.

Gli si avvicina Angelo Tessarin che, quantunque balzubiente, aveva una lingua molto pungente — e a bruciapelo, in pretto veneziano gli dice:

— Sa, maestro, queste sue danze sono bellissime: ma mi sono accorto che manca un'Ora.
— Un'ora? E quale?
— Ma... in nome di Dio, l'ora di finirla!

T. O. CESARI.

Il *Convento veneziano* è stato approntato con lusso a base di buon gusto di cui solamente la Scala è capace.

Ideatore del superbo allestimento scenico è stato quello squisito artefice che è il Caramba. Bellissime le due scene: la seconda, con la visione di Venezia notturna come sfondo, meravigliosa per il suo effetto suggestivo. E poi: una montagna di sete, di trine, di merletti, sotto il fulgore di luci abbaglianti, magnifiche, sotto una gamma cromatica di una ricchezza e di un'armonia indicibili.

Il coreografo Mario Pratesi ha dato a tutto il balletto una intonazione e un'espressione plastica piena di carattere. Ha trovato degli assai gustosi aggruppamenti e ha composto delle danze deliziose.

La non complicata azione del Vaudoyer è

stata tutta vivificata e arricchita dall'abilità e dalla esperienza del Pratesi.

Il maestro Panizza ha dedicato alla difficile partitura caselliana delle cure perspicue e sapienti. Le combinazioni sonore più ardue, le asperità tecniche gli effetti sia di vigore che di delicatezza quasi fosforescente, tutto è stato rivelato dal Panizza in modo perfetto, tutto è stato da lui amalgamato con mano leggera e sicura.

Come sempre, elegantissima e raffinata danzatrice Cia Fornaroli. Molto pregevoli l'altra danzatrice Rosa Mascagno e il ballerino Caorsi.

Le accoglienze del pubblico, come abbiamo già detto, non sono state molto calorose la prima sera, forse appunto perché esso si trovava di fronte a un'opera d'arte inconsueta e che a tutta prima può lasciare perplessi a causa della sua novità contrastante con le tradizioni. Ma il successo si è man mano accentuato alle successive rappresentazioni, che sono già salite a sette e che si sono svolte senza la minima opposizione e con numerose chiamate alla fine di ciascuno dei due atti.

"Carnasciali", del m.^o Guido Laccetti al Costanzi di Roma

La critica romana non s'è mostrata molto amabile né troppo obiettiva nei riguardi del librettista di *Carnasciali*: Gioacchino (o Gioacchino, com'egli rossinianamente preferisce firmare) Forzano. Io non partecipo a questa ostilità alquanto programmatica dei colleghi dell'Urbe. Penso — come ho largamente dimostrato nel giornale napoletano di cui m'onoro redigere le cronache artistiche — che *Carnasciali* offre al compositore materia comica e tragica da fondere o da alternare in un'azione rapida, folta d'episodi, di una corallità mordace, che caratterizza la Firenze gaudente pagana licenziosa del Rinascimento, qual'è ritratta dalla novellistica del Cinquecento, dai *Capitoli* dei poeti comici, dai *Canti* di Lorenzo il Magnifico. In questa atmosfera sensuale, il Forzano annida una tragedia che scoppierà tardi, ma che nella sua preparazione già determina un'antitesi fra l'istinto beffardo dei tardi nepoti de' Boccaccio e la reazione dell'anima passionale — sotto qualsiasi clima morale, anche nel secolo di Pietro Aretino — fra il cinismo esteriore e l'intimità gelosa dell'anima, tra superficie, insomma, e fondo del cuore umano. L'antitesi si risolve nel medesimo uomo, in questi *Carnasciali* tanto sommariamente jugulati dalla critica romana. È *Ilario*, il *Re* burlesco della *Potenza della Nebbia*, che resta vittima del proprio bando giocondo contro i mariti che in tempo di carnevale abbiamo a sorprendere in istato d'infedeltà le rispettive mogli: essi canteranno una canzoncina espiatoria come pena della scarsa vigilanza. E poi che, per ironia

del destino, il più sbadato custode della consorte Bianca è proprio Ilario — e la prova del suo infortunio è fornita da un folto vicinato, che si sbellica dalle risa alla buffa avventura e impone il rispetto del bando al suo malaccorto autore in una clamorosa mascherata fiorita di corna e di sberleffi — il beffatore becco, fedele al patto, trilla la canzonetta al cospetto dei sudditi crudeli. Semonché, un momento prima ha scannato la coppia adultera ed ora la presenta al buontemponi del suo regno in una carretta sanguinante.

C'è o no errore e ribrezzo in questo epilogo i cui atti precedenti risuonano di celtia, di malizia, di motteggi, di serenate?

Il vizio del libretto consiste nelle troppe inverosimiglianze che il Forzano è costretto a imbastire in corso di favola per giungere dalla farsa alla tragedia. Il signor Baldo — damo della vezzosa Bianca — fa troppo l'amore in piazza, si rifugia, al ritorno del marito, sul tetto e di là grida al soccorso, finché si rivolge a Ilario in persona, inventando una storiella pericolosa e assurda. Infine, si fa cogliere in giardino quando l'amante poteva forse sbrogliarsela da sé e salvarsi. Ma queste son colpe artistiche, non teatrali. L'interesse scenico è sempre vivo, in questi *Carnasciali* ben costruiti e spesso letterariamente pregevoli. E il maestro può servirsene con vantaggio come tavolozza vistosa e come contrasto di sentimenti.

.

Guido Laccetti — già presentatosi con un fresco giovanile Hofmann e con *Il miracolo*, troppo asperso di soprannaturale per un temperamento realistico come il suo — ha, in *Carnasciali*, affermato più robustamente il suo ingegno elegante, accresciuta la sua tecnica di forbito orchestratore, svelta la mano nell'impasto dei colori fonici ed equilibrato meglio i rapporti tra voci e inquadratura strumentale. Il coro è trattato con elasticità nelle disposizioni delle parti e gli effetti non trasmodano né in sonorità né in ricalcature enfatiche. Clarie, bisbigli, filastrocche, contrasti, sono tessuti da una spola abile e svelta, con un gioco tematico condotto finemente. Dirò, anzi, che il maestro si è lasciato troppo irretire dall'episodieggiare gaio dell'argomento. Il comico è la cornice magari troppo sproporzionata per un quadro a finalità tragica. Quando il compositore deve spazzare questa cornice festiva, se la trova davanti troppo voluminosa e le sue sagome leggiadre, gli svolazzi e gli orpelli prevalgono con tirannia sull'incrinatura improvvisa della commedia verso il dramma. Il maestro Laccetti, stretto dal laccio vezzoso, invaghito dall'affresco strumentale che gli veniva già leggero e limpido di circolazione, tra frivolezze di ariette, arpeggi di canzoncine popolari e moine di folle

dialoganti, ha troppo trascurato la preparazione musicale del dramma intimo in contrasto col clamore esterno. Distinguo. Io non rimprovero all'ornato quartettista e al sagace contrapuntista la spigliatezza con la quale ordisce e concatena l'azione comica in unità sinfonica. In ciò ha per modello un capolavoro come il *Falstaff* e — appena in qualche disegno corale — *I maestri cantori*. E il rilievo valga anzi come lode.

Ma, nel soggetto da lui accettato come glielo ha costruito il librettista, la frivolezza del gioco strumentale-vocale — anche se motteggiante oltre misura — presume un più frequente avvicino della catastrofe che si va infiltrando fra le connessioni della beffa eccessiva. Ciò che alla parola è impedito dal limite stesso della sua precisione e indilatabilità, alla musica — arte eminentemente suggestiva e a concomitanze multiple — è, viceversa, consentito dagli incroci fra realtà descritte e presagi insinuati fra i sorrisi e i dileggi dell'azione *temporaneamente* buffa.

E' la convivenza musicale dei due elementi che non ho riscontrato, con quel forte rilievo indispensabile all'emozione futura del dramma, nell'opera pregevolissima, amabile di gusto e facile di tornio e di dialogo, del maestro Laccetti.

.

Da questa imperfezione costituzionale della commedia lirica — avulsa, in tal modo, dalla finalità patetica — deriva la sua esiguità sentimentale, dove per gli spiragli aperti potrebbe penetrare qualche dolcezza magari sensualistica, e una vibrazione di canto drammatico o di scatto lirico al posto degli incisi declamativi, giù in fondo all'opera. Se al tenero gentile interludio, per esempio, che precede nel prim'atto il convegno d'amore, seguisse — e io mi permetto di consigliare al maestro questo rifacimento della scena — un più intimo colloquio melodico, un segno di più infiammato ardore fra le trasparenze delle maliziette degli amanti, questo tono più deciso di passione abbrevierebbe con un primo passo le distanze tra inizio e conclusione della favola. Dopo la bella pagina d'apertura, in quell'andamento di scherzo che lega mirabilmente il ritmo cocciuto del fabbro, gli accordi del lutto, il *cantabile* del tenore, la strofica canzonetta a cadenze secentesche, d'un così suadente sospirar di voce singola alternata dal coretto, non sarebbe forse opportuno far sentire uno di quei presagi cui alludevo poc'anzi, sulla frase d'Ilario alla moglie: *Fino a che dureranno i Carnasciali devi restare in casa e spalmarci sulla tela una prima fugace tinta tragica*, da futuro richiamo nel finale dell'opera? Abbiamo, invece un riso malizioso degli adepti d'un altro beffardo artiere di carri carnascialeschi. E il sentor di tempe-

sta, nell'avvertimento coniugale, svanisce nella baldoria del bando, nel ritmo della canzoncina comminatoria, nelle ire comiche di mariti e mogli offese dagli apoteismi maligni d'Ilario. La stessa canzoncina del bando, se contenesse una punta ironica più acra, servirebbe più tardi a punger con maggior tormento la piaga d'Ilario. Un punto di raccordo — a riprova del mio giusto rilievo — il maestro l'ha fermato nella frase: *Quanti mariti fingon di sapere*, con un mormorio tetro d'ottoni. Ed è così opportuno l'inciso, che ne sbotta fuori più ilare l'arietta operettistica ma gustosissima *Le nostre belle donne fiorentine*, ripresa dal coro, sulla proposta del baritono, con *verve* di giocondo ritornello.

.

La mia pregiudiziale sulla necessità, in una commedia solo in apparenza frivola, di meglio sottolineare la tragedia in maturazione, non deve trarre in equivoco il lettore. La partitura del Laccetti è nitida, fresca di ritmica e di fluidità dialogica, sapiente d'orditura vocale e corale e potrà con vittorioso decoro affrontare il giudizio di pubblici anche più esigenti di quello romano, che ha offerto con larga cordialità di successo le palme di operista al giovane e non più acerbo compositore napoletano.

Le pagine efficaci melodiose e di smagliante colorazione sono frequentissime in *Carnasciali*. La pienezza sonora e la grazia clariera del secondo atto ne fanno un quadro d'ambiente molto arguto, interessantissimo, disposto con un sapore d'intrecci strumentali e corali, che sono come legati intorno al tema giocondo e plastico e circolatorio del terzetto d'apertura, sempre aggraziato nei suoi ritorni gai oppur pomposi. C'è, in questo quadro, un gioco così veloce di sarcasmo e di malignità pettegola che, a un tratto, rende pietosa la figura d'Ilario, quando, sotto il pispiglio che gli ronza, non individuabile, d'intorno, i suoi accenti di spasimo rompono la rete feroce e si frantumano nella sghignazzata finale della turba accanita. Se questa turba, nei cori del terz'atto (lanzi, cacciatori, diavoli in effervescenza di oltraggio) ha minore varietà che in quelli del secondo, serve bene però il contrasto — dopo il veemente duetto fra Baldo e Bianca — alla macchia macabra che termina l'opera, fra gli accordi aspri e secchi dell'orchestra.

Non è tempo di profezie, il nostro. Ma *Carnasciali* — se la sana modernità di fattura che sorregge il lavoro del Laccetti non è, per gli avanguardisti in voga, un titolo di vergogna; se il suo elegante senso armonico non è scambiato per infetto scotasticismo dalle scimmie atonali di Schönberg; se la misura negli effetti di teatro è ancor oggi una laudabile tradizione dell'arte italiana; se il carattere nazionale della

sua musica non è poi colpa gravissima, da scontare con l'ostracismo — *Carnasciali* potrà onestamente presentarsi alle platee della patria.

SAVERIO PROCIDA.

Due nuove operette italiane

⊗ A pochi giorni di distanza, due operette italiane hanno avuto a Milano — rispettivamente al Dal Verme ed al Lirico — un esito calorosissimo ed unanime, veramente convinto, di pubblico e di critica, con innumerevoli chiamate a scena aperta ed al termine di ogni atto, ed una serie di repliche — delle quali non si vede la fine — sempre a teatri esauriti.

La prima, *La Fornarina*, libretto di Adami con musica adattata da Carlo Lombardo, è stata presentata in una suggestiva ed ottima edizione dalla Compagnia Regini.

Adami, perfetto conoscitore del teatro, ha ideato un'intreccio divertente e interessante, svolto con eleganza, impeccabile nella forma e nella sostanza, la cui trama sentimentale è accompagnata da sviluppi comici, logici, naturali e castigati. Carlo Lombardo, con quella perizia che gli è propria ha saputo adattarvi una musica scelta e coordinata con vero gusto, si da riuscire a farla aderire pienamente alle avventure della *Fornarina*, alle sue gelosie, ai suoi capricci, ai suoi disperati amorosi.

Il pittore Galli e Luciano Ramo, con la loro ricca fantasia, hanno disegnato, infine, quadri originali e costumi elegantissimi. Ottima l'interpretazione della Regini, della Sanipoli, di Trucchi ecc.

L'altra operetta, *Il re delle Api*, di Mario Costa, si adorna di un libretto originale, divertente, verificato ottimamente e che tiene desta l'attenzione del pubblico dal principio alla fine. Per esso, il popolarissimo musicista napoletano ha composto una musica schiettamente italiana, sempre coerente all'azione, limpida, spontanea, ricca di melodia, dai motivi facili e accarezzevoli. Ed egli, che assisteva alla rappresentazione, è stato fatto segno a feste calorosissime.

Buona, nel complesso, l'esecuzione della Compagnia Valle, specialmente da parte della signorina Weyland. Elegantissime le scene e i costumi di Caramba.

⊗ Al nuovo Teatro Nazionale, di Milano, è piaciuta la nuova operetta *Fantasmagorica danza* dei fratelli Paride e Colombo Grandi, assai bene eseguita dalla Compagnia Razzoli.

⊗ *Piccole Masmè*, operetta del maestro Capozzi, ha avuto buona accoglienza ad Arsiero.

⊗ Al Teatro Reale alla « Monnaie » di Bruxelles è piaciuto il nuovo ballo *Paravento cinese*, libretto e musica del maestro Guido Sommi Piccenardi, assai festeggiato.

Il terzo mese scaligero

Si sono avute tre riprese, due affidate alla direzione di Toscanini — la *Traviata* e la *Luisa* — una a quella di Gul — lo *Chénier*.

Tutte e tre ebbero accoglienze assai liete dal pubblico scaligero, che accorse numerosissimo tanto alla prima recita, quanto alle repliche.

Nella *Traviata* e nella *Luisa* produsse eccellente impressione il tenore Menescaladi, nuovo per la Scala e per Milano. E' un giovane artista notevole per chiarezza di dizione, per efficacia di accento e per disinvolta signorile azione scenica.

Nelle stesse opere ritrovò gli stessi favorevoli e unanimi consensi dello scorso anno la signorina Gilda dalla Rizza, ed ebbe molte lodi (soprattutto quale Germont) il baritono Molinari, cantante della voce duttile e gradevole.

La signora Hina Spani anche nello *Chénier*, come nel *Mefistofele*, fece valere i suoi bellissimi mezzi vocali e la sua arte di eletta cantante.

Opera di nuovo allestimento è stata l'*Hänsel e Gretel* di Humperdinck, rappresentata la sera del 7 corr. Il lavoro era nuovo per l'attuale pubblico della Scala, giacché la precedente sua riproduzione allo stesso teatro rimonta al 1902.

Esso fu gustato e apprezzato nelle sue qualità di freschezza e di grazia, conservate intatte dopo tanti anni. Come è risaputo, l'Humperdinck, epigono wagneriano, ha applicato con rara abilità i dogmi del Maestro di Lipsia a questa sua favola fanciullesca. Senonché mentre, per il *Tristano* e per il ciclo nibelungico, Wagner si è giovato di un materiale tematico proprio, nell'*Hänsel e Gretel*, invece, i temi, sui quali Humperdinck ha intessuto la sua trama musicale, sono tutti attinti a fonti popolari. Ma l'opera del musicista è stata così sapiente e così improntata a buon gusto, che l'adattamento del sistema wagneriano a una forma d'arte così diversa per natura e per mole, ancor oggi non appare affatto una deformazione, ma un singolare documento dell'ingegno di un nobile e forte, se non geniale, artista.

Hänsel e Gretel, diretto con molta coscienza e con sicura penetrazione da Ettore Panizza, ebbe un'esecuzione vocale impeccabile, da parte delle signore Conchita Supervia (Hänsel), Ines Maria Ferraris (Gretel), le quali seppero imprimere alle rispettive parti quello speciale carattere — di marcata mascolinità, l'una, di graziosa e ingenua femminilità, l'altra — che forma l'essenza e l'attrattiva del lavoro. Una magnifica, tipica Strega la Casazza. Benissimo il baritono Morelli (Padre), l'Agazzino (Madre), la Ferrari, la Valobra. Perfetto il coro istruito dal Veneziani. Assai interessante la messa in scena nella realizzazione di Forzano: di bell'ef-

fetto gli scenari del Marchiolo e l'allestimento generale del Caramba.

Il pubblico manifestò il suo vivo e pieno compiacimento per il suggestivo spettacolo, con molte chiamate al maestro Panizza e agli esecutori, alla fine di ciascuna delle due parti dell'opera.

ROMA

⊗ **COSTANZI.** — La *fanciulla del West* è stata riscoltata con molto gradimento, in una ottima edizione (protagonista assai apprezzata Iva Pacetti, tenore Crimi, baritono Parvis).

Ha fatto seguito l'*Aida* in una magnifica esecuzione (signore Riolfo e Bertana, e signori Merli — particolarmente apprezzato — Inghilleri, Pasero, Belli).

Della *Carmen* è stata protagonista la signora Lucsaraska; un buon successo hanno ottenuto in quest'opera il Crimi, la Briganti, il Ghirardini.

Sempre molto ammirata la direzione del maestro Vitale; ed eccellente il coro istruito dal maestro Consoli; particolarmente apprezzato il corpo di ballo russo.

Come commemorazione pucciniana si sono rappresentate *Le Villi* o lo *Schiocci*, la prima e l'ultima opera del compianto maestro. L'esecuzione è stata ottima. *Le Villi* hanno avuto ad interpreti Ottavia Giordano, il tenore Merli e il baritono Ghirardini; lo *Schiocci*, Taurino Parvis, la Bugg, il De Paolis, la Gramigna. Le due opere sono state dirette da Edoardo Vitale, con senso superiore d'arte.

Il 13 febbraio è andata in scena la nuova opera in tre atti *Carnasciali*, (della quale già parlammo) di Guido Laccetti. Il lavoro ha ottenuto ottime accoglienze; le chiamate all'autore sono state cinque al primo atto, cinque al secondo e sei al terzo. L'esecuzione è stata eccellente da parte della Giordano, Bianca appassionata e dalla voce squillante ed espressiva, del tenore Merli, efficacissimo e commosso interprete della parte di Baldo, e dal baritono Parvis, che ha fatto una tipica creazione della bizzarra figura di Ilario. Ottimi gli interpreti delle numerose parti secondarie. La messa in scena bene ideata e realizzata con molta cura. Benissimo — come sempre — il coro nella parte non breve e facile. Il maestro Santini ha concertato il nuovo lavoro con coscienza e fraterna cura, e lo ha diretto con sicurezza e fine senso, ottenendo — anche negli episodi più complessi — ottimi effetti di chiarezza, movimento ed equilibrio.

⊗ Riassumiamo i principali spettacoli lirici della seconda metà del carnevale:

TORINO (Regio). — Direttore Bavagnoli: *I quattro rusteghi* (la Sassone e Azzolini); *Favola di Capuana* e Di Bernardo).

NAPOLI (S. Carlo). — Direttore Marinuzzi: *Africana* (con Stracclari); *Rigoletto*; ballo *Schizis* di Delibes.

PARMA (Regio). — Direttore Podestà: Dan-

CONCERTI

MILANO

⊗ **SOCIETÀ DEL QUARTETTO.** — Il quartetto «Pro Arte» di Bruxelles si è dimostrato (27-28 gennaio) un complesso eccellente, subito apprezzato, nonostante — ad eccezione di un quartetto di Beethoven — i brani eseguiti nel 1° programma (Goessens, Stravinski, Honegger) abbiano ottenuto unanimità di disapprovazioni.

Nella seconda sera non piacque un quartetto di Milhaud, ebbe buona accoglienza quello di Bloch, e destò entusiasmo il *Quartetto in re min.* di Mozart, eseguito anche mirabilmente.

⊗ **AMICI DELLA MUSICA.** — La signorina Nina Berrelli, intelligente e forte pianista, già assai nota al nostro pubblico, è stata meritatamente applaudita.

⊗ **TEATRO DEL POPOLO.** — Hanno proseguito, col consueto interesse, le udizioni sempre accurate del quartetto Poltronieri. Quella del 9 gennaio fu dedicata a Puccini del quale, dopo parole di Adami, pieno di sentimento e umanità, si eseguirono vari brani vocali (solisti: Pertile, Hina Spani, Ines Ferraris) e il noto quartetto *Crisantemi*.

Nell'altra del 6 febbraio si offerse musica modernissima di Rieti, Malipiero, Casella e Labroca. Vi partecipò, assai apprezzata, la cantante Agostini-Bitelli.

⊗ **ISTITUTO D'ALTA CULTURA.** — Si ebbero tre concerti rispettivamente: di musiche inglesi (pianisti Mortari e Piccini, cantante Stobbia); di musiche di Vincenzo Davico (violoncellista Crepax, pianisti Mortari e lo stesso autore) accolte molto lietamente; di musiche di Alfredo Casella (pianisti Mortari e Piccini, cantante Gennari-Maggi) che destarono grande interesse. Notevoli le illustrazioni che, delle varie musiche e rispettivi autori, fece il maestro De Paoli.

⊗ **CIRCOLO AMICI DELL'ARTE.** — Piacquero le pianiste Stefania Bianchi e Anna Gabbionetta. Con quest'ultima si presentò, assai applaudita, la violinista Del Valle.

⊗ **CONCERTI DIVERSI.** — Al *Conservatorio* — oltre una udizione benefica di Giuseppe Borgatti che richiamò gran pubblico, e un concerto applauditissimo del violinista Koncz — si presentarono: le pianiste Maria Maffioletti, eccellente promessa, e Pia Damerini, ricca di innate qualità; e — coadiuvate efficacemente dal maestro Calace — la violinista Yvonne Canale, sincera ed espressiva, e le cantatrici Cornelia Ducrano (dalla voce morbida e melodiosa e assai festeggiata) e Amalia Ramoni (dotata di buon temperamento). Notevoli anche i concerti di Ruzena Herlinger, altra pregevole cantante; quelli del G. U. M. all'Istituto dei Ciechi, con un programma dedicato a Dvorak, con la partecipazione della violinista Maria Elli e del pianista Lonati; e quelle

nazione (con Galeffi); *Aida* (Viganò, Del Monte, Lindi, Reali); *Piccolo Marat* (nuovo e applaudito).

GENOVA (Carlo Felice). — Direttore Failoni: *Bohème*; *Dannazione* (con Stracclari); *Falstaff* (protagonista Montesanto); *Sonnambula* (direttore Baroni e protagonista la Borghi-Zerni); *I quattro rusteghi*.

TRIESTE (Verdi). — Direttore Neri: *Carmen* e *Dejanice* (nuova ed accolta molto favorevolmente); *Trovatore*.

VENEZIA (Fenice). — Direttore Fabbioni: *Mefistofele*; *Rondine* di Puccini; *Falstaff* e *Boris Godunoff*.

BRESCIA (Grande). — Direttore Paolantonio: *Lucia* (protagonista la Capris); *Cena delle beffe* che ha avuto riconfermato il successo della Scala; *Piccolo Marat*, *Ugonotti*.

PADOVA (Verdi). — Direttore Armani: *Otello* (con Brunet) e *Francesca* di Zandonai (protagonista la Barla Ricci). Quest'ultima opera è stata applauditissima anche a REGGIO EMILIA (Municipale) diretta dall'autore, ed a COMO.

Dello stesso Zandonai che vi presenziava, ha avuto un grande successo a CREMONA, *Giulietta e Romeo*.

BARI (Petruzzelli). — Direttore Padovani: *Ballo in maschera*, *Lorely*, *Faust*, e *Falstaff*.

⊗ *Maria di Magdala* di Pedrollo e *Anna Karenina* di Robbiani hanno avuto eccellente esito rispettivamente a Piacenza ed a Cremona, come già, in prima esecuzione, a Milano e Roma.

⊗ Il maestro Molinari ha diretto a Praga l'*Otello* ottenendo un vero successo.

⊗ A Madrid, al Teatro Reale, affollatissimo del miglior pubblico della Capitale, venne eseguito per la prima volta il ballo *Carillon Magico* del maestro Pick Mangiagalli. Successo entusiastico per la musica, per la deliziosa messa in scena e per l'esecuzione dove primeggiarono la ballerina Teresa Battaggi e il direttore d'orchestra maestro Antonio Sabino.

⊗ A Bordeaux è andata in scena, con favorevole esito, la nuova opera *Mazepa*, del maestro italiano Emilio Nerini.

NOVITÀ

G. CONSOLINI

Raccolta di principali passi e assoli per Violino, di Opere teatrali italiane

EDIZIONI G. RICORDI & C.

all'Accademia di Musica, con l'intervento di Hina Spani, della signorina Chierichetti e del maestro Morelli e Finzi.

ROMA

⊗ **AUGUSTEO.** — 14, 17 gennaio. Sala esauritissima per due avvenimenti artistici straordinari: i Concerti di Ignazio Paderewski, da lui offerti generosamente in omaggio alla R. Accademia di S. Cecilia e al suo presidente senatore Di San Martino. Entusiasmo altrettanto straordinario provocato dalla energia ancora giovanile del sommo pianista e dalle sue prodigiose qualità di virtuoso e di interprete, specialmente di Chopin.

18, 25 gennaio. Due concerti di Alexander von Zemlinski, direttore del Teatro tedesco di Praga. Egli offre una buona interpretazione della *Quarta* di Beethoven, del *Siegfried-Idyll* e della *Sinfonia domestica* di Strauss.

28 gennaio. Il violinista Gaspar Cassadó, già favorevolmente noto per successi riportati nelle altre sale romane, conquista il pubblico dell'Augusteo per le sue ottime qualità di tecnico e di cavata e per il suo talento artistico.

1 febbraio. Il pianista Adriano Ariani, pianista-musicista di alto valore, è vivamente applaudito nei Concerti in *mi bem. magg.* di Beethoven e in *mi min.* di Chopin, e nel *Carnaval* di Schumann. Il maestro Alfredo Morelli - che conduce ottimamente l'orchestra in questo e nel precedente concerto, in sostituzione del maestro Molinari, che si trova a Praga a dirigere spettacoli italiani al teatro tedesco - presenta con buon successo un nuovo poema sinfonico, *Amina*, del maestro Carlo Giorgio Garofalo.

8, 11 febbraio. A Willy Ferrero, che torna a Roma diciannovenne dopo aver compiuti i suoi studi musicali, il pubblico dell'Augusteo - memore delle emozioni prodottegli in altri tempi dal piccolo direttore-prodigio - tributa dimostrazioni di entusiastica simpatia. Egli dirige, con bravura e sensibilità, fra l'altro, la *Prima* e la *Quinta* di Beethoven.

⊗ **SALA ACCADEMIA DI SANTA CECILIA.** — La signorina Denyse Molliè tiene una interessante conferenza-concerto sulla moderna musica francese per pianoforte.

Il 2 febbraio è stato celebrato il trentesimo anniversario della fondazione dei concerti con una esecuzione musicale diretta dal maestro Bolzi (all'organo il maestro Renzi) e con un discorso del presidente Senatore San Martino.

Il 6 febbraio si è iniziato il ciclo delle manifestazioni promosse dalla R. Accademia per commemorare il quarto centenario della nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina, con una apprezzata conferenza di Corrado Ricci.

Ha fatto seguito il 13 febbraio un concerto di musiche profane del Palestrina, diretto da Domenico Alaleona, che ha ottenuto un successo vivissimo, sia per la bellezza delle musiche, in gran parte rievocate per la prima vol-

ta e interpretate dalle edizioni originali, sia per la esecuzione molto ammirata.

⊗ **FILARMONICA.** — Si son succeduti, come di consueto ogni lunedì, i seguenti concerti: uno di musica antica con la partecipazione della clavicembalista Alice Elhers, del prof. Albini suonatore di viola da gamba, del flautista Tirelli e del contrabassisti Mancini; un altro del quartetto Buxbaum di Vienna; un terzo del violoncellista Buxbaum in unione al pianista Sattmari; un quarto del Trio Casella-Corti-Crepax, che ha fatto applaudire - fra l'altro - il nuovo *Trio* del giovane maestro Virgilio Mortari, riuscito vincitore del Concorso bandito dalla «Corporazione delle nuove musiche».

⊗ **ALTRI CONCERTI.** — In varie sale hanno avuto luogo: un ammirato concerto dell'illustre pianista Bajardi; altri delle pianiste Maffioletti, Kusakabè, Lautard; della cantante Antonietta De Souza; e altri ancora.

TORINO

⊗ Al Liceo, oltre quello offerto dal violoncellista Cassadó e dalla pianista Gordigiani, si è avuto un Concerto del G. U. M. particolarmente interessante perché comprendeva in programma un brano di Scarlatti, *Venere ed amore*, serenata per 2 voci, violino, violoncello e flauto, udito con grande diletto.

⊗ Per la Pro Cultura il quartetto «Pro Arte» di Bruxelles ha offerto due concerti di musiche moderne italiane e straniere.

VENEZIA

⊗ La violinista Skolnik ha svolto per la «Marcello» un programma atto a metterne in rilievo i pregi di tecnica e di stile.

⊗ I pianisti Leandro Criscuolo e Adriano Ariani hanno avuto unanimi consensi, rispettivamente, alla sala Pisani ed al Quartetto.

Direzione Concerti

Carlotti = Aldrovandi

VIA ANDEGARI, 12

MILANO

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - *Soprano*
ARNOLD FOLDESZ - *Cellista*
FRIEDA KWAST-HODAPP - *Pianista*
MARCO ENRICO BOSSI - *Organista*
CLELIA ALDROVANDI - *Arpista*
DUO FANO-POLO
TRIO MILANESE
QUARTETTO POLTRONIERI

BOLOGNA

⊗ Pel «Risveglio», la cantante Maragliano-Mori ha eseguito un vario e difficile programma con arte personalissima e grande rilievo, ed al Liceo è stato applaudito il tenore Sini, accompagnato al piano dal maestro Josef.

NAPOLI

⊗ Il primo concerto della Scarlatti è stato degnamente tenuto da F. M. Napolitano, dal tenore Parisi, dal baritono Marulli, da Giuseppina De Rogatis, da Emilia Gubitosi che hanno svolto, con assoluta bravura, un arduo programma.

⊗ Anche la Società Concertistica ha inaugurato bene la stagione con un concerto di Remy Principe.

⊗ Per gli Amici della Musica si sono presentati Maria e Marta Armstadt e poi, Alberto Curci e Rosa Lifschitz, assai applauditi.

⊗ Alla Sala degli Artisti si è avuto un ottimo saggio degli allievi di canto del maestro De Bury, e alla Federazione Musicisti e Professionisti è piaciuto il giovane pianista Eugenio Borsotti.

PALERMO

⊗ L'A. P. C. S. ha proseguito le sue manifestazioni al Massimo. L'11 gennaio il pianista Carlo Zecchi, in un programma vario e ponderoso, ha posto in rilievo le sue squisite doti tecniche. Le due domeniche successive, stando grande entusiasmo, Victor De Sabata ha diretto una numerosa e ottima orchestra. Interessanti i programmi, il secondo dei quali comprendeva anche il suo pezzo sinfonico *Juventus*.

⊗ Al Bellini si sono avute, auspice l'Ufficio Concerti per la Sicilia, due concerti. Uno della pianista Lautenay, favorevolmente accolta, l'altro, pure riuscitissimo, di Rachele Maragliano Mori la quale, ben coadiuvata dal pianista Rio, ha eseguito un interessante ciclo di liriche da camera.

⊗ Alla Filarmonica di Firenze fece un ottimo debutto il giovane pianista Olivieri che si presentò con la violinista Giulia Tacchinardi e con la violoncellista Clelia Chelotti Tacchinardi. Al Lyceum fu applaudita l'udizione della pianista Heller, del tenore Giovannetti e della marchesa Zenoni, ottima accompagnatrice.

⊗ Interessante il concerto di musiche del maestro Tronchi all'Università delle Arti Decorative di Monza.

⊗ Bari, a ricordo dell'ottima *Giuletta e Romeo* datasi al Petruzzelli, ha voluto festeggiare Zandonai con un concerto di sue musiche alla Sala Umberto (al quale parteciparono gli artisti del Petruzzelli) ed un ricevimento musicale all'Associazione della Stampa.

⊗ In un concerto parigino della Revue sono state eseguite e applaudite alcune composizioni

vocali di Casella, quali le *Favole* di Trilussa e le *Canzoni trecentesche*.

⊗ A Monaco, presente il Principe e pubblico eletto, si è dato un concerto di musiche di Alfano, De Sabata, Malipiero, Davico, il quale ha anche parlato brillantemente dell'evoluzione musicale in Italia.

⊗ La violinista Armida Senatra ha intrapreso una *tournee* in Germania, con programmi prevalentemente italiani nei quali è compreso il *Concerto Romantico* di Zandonai, assai applaudito.

⊗ All'Aja ha avuto favorevole accoglienza il *Poema elegiaco* di Coppola, nella nitida esecuzione di Paul Frenkel.

⊗ Il Quartetto di Franco Sartori è stato eseguito ed applaudito, a Dresda, Stettino e Berlino nella magistrale esecuzione del Quartetto *Schnachtebek*.

⊗ Pietro Mascagni ha diretto alla Filarmonica di Praga un concerto di musica italiana, ceca e tedesca, assai festeggiato dall'enorme pubblico tra il quale figurava il ministro Benes.

⊗ Ottimo esito ha avuto a Lisbona il concerto di musica classica italiana diretto da Alceo Toni.

⊗ Il poema sinfonico vocale *Il Paradiso perduto* di M. E. Bossi, eseguito a Filadelfia sotto la direzione dell'autore, da una massa corale ed orchestrale di 300 persone è stato calorosamente applaudito. Con pari successo prosegue la *tournee* dell'illustre organista attraverso l'America del Nord.

⊗ La filiale Ricordi di Buenos Ayres, sorta, com'è noto, con tutto un vasto programma artistico-culturale, ha offerto nelle sue sale un concerto ruscitissimo di musiche di Pik-Mangiagalli, di Veretti, di Luis Cluzenau Morret, di Hue, di Stradella, di De Sabata, di Maria I. Curubeto Godoy. Ottimi interpreti furono il pianista Romaniello, i violoncellisti Murgurgo e Pennelli, il tenore Herrera y Lerena.

Recente 1^a rappresentazione alla Scala:

A. CASELLA

IL CONVENTO VENEZIANO

Commedia coreografica in due atti e due quadri. Argomenti di J. L. Vaudoyer
(Riduzione per Pianoforte)

Recente 1^a rappresentazione al Costanzi:

G. LACCETTI

I CARNASCIALI

3 atti di Gioacchino Forzano
(Opera completa per Canto e Pianoforte)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MALIPIERO (G. F.) — *I profeti di Babilonia*. (Bottega di Poesia, Milano).

«... Volevo conoscere ciò che pensavano della musica gli scrittori italiani del passato, non musicisti « di professione », e con poca fatica mi riuscì di raccogliere i documenti necessari per dimostrare che nel settecento la maggior parte dei nostri letterati (poeti, commediografi, ecc. ecc.) disprezzavano il melodramma, o cercavano di riformarlo; il che prova che nel secolo che precedette l'ottocento s'intuirono tutti i pericoli che minacciavano la musica e il gusto musicale, se si accordava l'egemonia all'opera in musica e soprattutto al famigerato bel canto.

« Ho diviso in tre parti la raccolta degli scritti, ch'io ritenni degni di formare la presente pubblicazione. Nella prima parte *Il marxismo dei poeti*, ho riunito le opinioni, le osservazioni e le vicende di alcuni poeti drammatici che hanno dovuto subire le assurde imposizioni della moda musicale... Il capitolo della *Sinfonia* raccoglie i documenti che meglio rispecchiano l'ambiente musicale del XVIII secolo... La terza parte, *La critica*, è la più ricca di ammonimenti!... Per non rendere troppo pesante questo libro e per evitare ripetizioni, ho scelto soltanto dei piccoli frammenti di autori importantissimi. Nel secolo a torto giudicato il più frivolo, molti si preoccupavano delle conseguenze che il melodramma poteva avere sul gusto, non soltanto dal punto di vista musicale, ma anche da quello drammatico, perchè ritenevano il teatro un mezzo d'educazione. — I letterati italiani del settecento prevedevano quella « Babilonia » musicale e poi è divenuta un'illusione e per questo furono dei profeti, e il loro verbo oggi, più che mai, si può ascoltare con attenzione e forse riconoscenza! ».

I vari scritti riprodotti sono accompagnati da note che li connettono nel senso dell'intenzione dell'autore della raccolta.

O. S.

BAS (G.) — *Trattato d'Armonia*. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Esce a fascicoli, a somiglianza del *Trattato di composizione* di questo stesso autore e del quale ebbi già ad occuparmi diffusamente in un precedente numero della presente rivista. Del detto *Trattato d'Armonia* fino ad ora è stata pubblicata soltanto la prima parte; ma già dalla lettura di essa si arrivano ad intravedere chiaramente tutta l'ampiezza, la profondità e la freschezza del concetto animatore dell'opera e le mete brillanti e sostanziali, verso le quali l'autore si è incamminato fin dal principio, con passo sicuro e vittorioso.

Mi sono dilungato nei particolari analitici e storici, per mettere maggiormente in evidenza la grande importanza del compito che Giulio Bas si è assunto, con l'affrontare nuovamente oggi, audacemente e con vedute originali la questione teorico-pratica dell'armonia.

Però, ripeto, già fin dalla prima parte del suo *Metodo d'Armonia* — la sola fino ad oggi pubblicata — si capisce benissimo che il Bas è penetrato genialmente nel nocciolo della questione, con un preparazione ed un armamento ottimi a sostenere le non poche difficoltà dell'impresa.

Il Bas, con felice intuizione, ritorna alla concezione del dualismo armonico (modo maggiore e modo minore) dello Zarlino: quella stessa fonte precorritrice, dalla quale sono partiti i conseguenti metodo empirico (1600-700) e metodo scientifico (700-900). Poi, con la trovata delle due sensibili della modalità — una ascendente ed una discendente e viceversa — scopre definitivamente l'essenza del modo maggiore e quella del modo minore, senza trovarsi con questo in contraddizione con la teoria scientifica degli armonici superiori dell'Helmholtz e con quella ipotetica degli armonici inferiori dell'Oettingen e del Klemann.

Ma c'è di più: le sue argomentazioni, profonde e convincenti, non si basano né sulla pratica tradizionale del metodo empirico, né sulla teorica schematica del metodo scientifico. Esse sono di natura fisiologica e vengono direttamente da un logico studio della natura umana e del nostro istinto, in relazione con la legge cosmica del moto e del riposo: la legge universale del ritmo, sinetica espressione della vita.

E c'è anche di più: la considerazione della natura ha portato il Bas a ritrovare il primo elemento essenziale, già da molto tempo perduto, da cui partire per impossessarsi delle leggi armoniche: il canto, l'idea musicale, in luogo del basso, saggiamente passato in second'ordine. Questo il grande spostamento rivoluzionario del punto fisso: scoglio fatale, contro cui s'infrangevano i due metodi precedenti. Di nuovo, dunque, l'armonia legata intimamente all'idea musicale, allo stile ed alla forma, così da comporre tutti e tre nel loro assieme un'unica espressione: unità ritmica.

Con tale magnifico e vittorioso principio, io sono certo che l'opera del Bas — di schietta natura italiana — sarà per apportare finalmente quella dimostrazione definitiva, da cui gli studi musicali potranno onestare il già d'istinto tempo desiderato ed auspicato rinnovamento liberatore.

Io un tempo definii « la melodia sintesi dell'armonia » e sostenni la necessità di fondere in un'unica disciplina i corsi di armonia e di contrappunto: polifonia armonica e stilistica, primo stadio dello studio della composizione.

Vedo che il *Trattato d'Armonia* di Giulio Bas sta apprestando efficacemente i mezzi per la realizzazione teorico-pratica, di quello che nel 1910 fu chiamato un mio sogno di cervello squilibrato.

F. BALILLA PRATELLA.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MOLLER (H.) — *Russische Volkslieder*. (B. Scott's Sohne, Maganza).

Primo di una non breve serie di volumi, ciascuno dei quali è dedicato al canto del popolo di una regione o per meglio dire di una nazione, esso è dedicato alla Russia, di cui comprende oltre una trentina di melodie, tutte alle importanti raccolte del Balakireff, Mussorgsky, Rimsky-Korsakoff, Garsfeldt, Eugenio Linell e Martin Piatrelch. In parecchie altre raccolte avrebbe potuto spogliare l'A., quali ad esempio quella di Alessio Lvov, tutta di canti liturgici, che in Russia hanno particolare importanza, di Kachine, e di Daniloff Kircha.

Volume di vulgarizzazione, che manca quindi di seria attrattiva per il musicologo etnografo, può invece riuscire molto interessante per i dilettanti, specie per le donne note che il Dr. Moller ha messo ad ogni canto, indicandovi le molte musiche e autori, spesso classici e non affatto russi, in cui è stato innestato il tema popolare russo.

Il dott. Moller ci preannuncia il volume su la musica del popolo d'Italia e noi fin d'ora gli diamo il benvenuto e lo crediamo ben fatto, sapendo quanta cura sogliano gli studiosi d'oltr'Alpe mettere nei propri lavori e rilevandolo, quanto è possibile, dal sommario che gentilmente ci ha favorito per qualche nostro modestissimo consiglio.

Per non trattenersi di studi originali, è certo che la intera raccolta dei volumi costituirà una preziosa fonte per l'amatore ed anche per certi studiosi.

GIULIO FARA.

RESPIGHI (O.) — *Aretusa*. Poemetto di P. B. Shelley, per Canto e Pianoforte. (Universal Edition, Vienna).

Con garbo squisito, Respighi ci presenta un poemetto di P. B. Shelley ch'egli ha, con la consueta eleganza, rivestito di note musicali. Vasto di proporzioni, questo lavoro parrebbe pensato per canto ed orchestra, così che la stessa pianistica qui pubblicata non sarebbe che una riduzione. Non diversamente potremo spiegare l'uso — ed un poco anche l'abuso — di un procedimento vecchio e troppo a buon mercato qual'è quello del tremolo al pianoforte. Nonostante il poemetto — di non difficile esecuzione e d'estensione media — è raccomandabile a tutti quegli artisti che cercano di rinnovare il loro programma.

INGELBRECHT (D. E.) — *Pour le premier jour de neige au vieux Japon*. Réduction pour Piano à 4 mains par l'auteur. (M. Senart, Parigi).

Del poeticissimo quadro sinfonico dell'Inghelbrecht, non più nuovo (del 1908) e non ancora eseguito in Italia, esce ora questa accurata riduzione per pianoforte a quattro mani, che forse gioverà a farlo conoscere e ad invogliare alcuni dei nostri diretti a metterlo in programma.

Vaghiando di colore e di ritmo, scrivo in piena fioritura debussiana — vi sono qua e là procedimenti cari all'autore di *Pellées* — questo poemetto porta non di meno una impronta originale ed è opera d'un artista non sprovvisto di personalità.

TREPARD (E.) — *Sonata pour Violoncelle et Piano*. (M. Senart, Parigi).

Opera d'un forte musicista, senza dubbio, questa Sonata: moderna nel senso più completo della parola, anche se costruita sopra lo schema classico — usata con molta libertà. Armonicamente e rittmicamente ricchissima senza ricorrere alla dissonanza ad oltranza od a caotiche so-

vrapposizioni di ritmi, od a ricerche di ritmi inconsueti e bizzarri. S'inizia con un breve recitativo seguito da un allegro appassionato che si svolge seguendo i procedimenti di forma tradizionale, col ritorno delle idee fondamentali nell'ordine e nella disposizione primitiva, tranne la tonalità; segue un largo dal soffio ampiamente lirico, veramente commosso: il tempo migliore forse della Sonata. L'ultimo tempo, assai più ampio del precedente, si basa sul contrasto di due temi, l'uno largo e dolente, l'altro allegro appassionato e chiude la Sonata splendidamente.

È interessante notare come un armonista di questa forza si serva a preferenza d'elementi lineari, e come, risentendo parecchie influenze, anche opposte — e lo si nota leggendo la Sonata frammentariamente — il Trépard sia riuscito a formarvi un linguaggio perfettamente omogeneo e personale.

La Sonata, raccomandabilissima, richiede esecutori perfetti.

D. P.

MUSICA PER ORGANO

KARG-ELERT (S.) — *Cathedrals Windows*. (Vitraux polychromes d'anciennes Cathédrales). Six pièces on Gregorian Tunes for Organ. (Elkin & Co., Ltd., Londra).

Da sei frammenti di melodia gregoriana l'autore ha tratto delle composizioni nobili, espressive, bene intese al carattere dello strumento. Sono pezzi da concerto, per buoni organisti, che dispongono di strumenti abbastanza ricchi di colori, e che abbiano le tastiere estese fino al *do* sopracuto.

I temi gregoriani sono trattati in varie maniere, ora costituiscono i veri motivi generatori, ora si presentano come linee sovrastanti al complesso della massa sonora in movimento; sempre esercitando una missione di nobile musicalità. Un'osservazione, come di passaggio: nel primo pezzo, fatto sul *Kyrie Ferial*, l'autore non ha badato che, essendo di modo III, andava bemollizzando anche il *mi* della penultima nota di *canto fermo*. Ciò avrebbe dato tutt'altro carattere tonale all'intera composizione.

GIULIO BAS.


MUSICA SINFONICA

"I PINI DI ROMA" di RESPIGHI

Riproduciamo dai giornali romani alcuni giudizi sul nuovo poema sinfonico di Respighi, che così vibrante successo di pubblico e di critica ha avuto nella sua prima esecuzione all'Augusteo.

Il Giornale d'Italia:

L'attesa più che legittima è stata pienamente soddisfatta, e l'unanime caloroso successo ha arreso ai Pini di Roma. Né poteva essere altrimenti, poiché il poema sinfonico, che è stato concepito in un felice momento di genialità, non solo avanza i precedenti, che pure sono insigni opere d'arte, per ispirazione, per bellezza di sintesi, per ricchezza e varietà degli elementi costitutivi, ma sta anche a mostrare come e quanto l'autore ascendeva verso le forme di un'arte sempre più perfetta. Gli è che Ottorino Respighi è uno di quei rari completi artisti, che fanno dell'arte la preziosa loro missione, ed alle più pure contempezioni e visioni della vita attingono,



IN TUTTI I TONI

CONCORSI

La Commissione giudicatrice del Concorso lirico nazionale ha compiuto i suoi lavori assegnando, con deliberazione unanime, un unico premio di lire 25 mila alla commedia musicale in un atto *Volpino il calderais* del maestro Renzo Bossi, su libretto di Luigi Orsini, presentata dall'impresario Oreste Poli di Milano. Componevano la Commissione i maestri Alberto Franchetti, Tommaso Montefiore, Giuseppe Mulè, Sergio Failoni e Francesco Cilea. Quest'ultimo non ha però preso parte ai lavori per giustificativi motivi di salute.

Fra i moltissimi lavori pervenuti da ogni parte d'Italia al Concorso indetto dal giornale «Il Secolo» per Canzoni regionali, la Commissione giudicatrice ha scelto due canzoni per ogni regione per sottoporle al referendum popolare.

Per la canzone abruzzese, la Commissione ha scelto due canzoni appartenenti ad un unico autore: il maestro F. Catalani, che è stato dichiarato vincitore. La esecuzione dei due lavori, però, avverrà egualmente in un grande concerto che si sta organizzando a Chieti.

Per la Campania e la Sicilia si è verificato un fatto imprevisto che esclude ogni ragione di referendum: l'autore di due belle canzoni — una napoletana ed una siciliana — scelte per essere sottoposte nelle capitali delle rispettive regioni al giudizio del pubblico, ha dichiarato di ritirarsi dal concorso: così il maestro Gaetano Scarano di Solofra, in provincia di Avellino, ed il maestro Stefano Gentile del Conservatorio Bellini di Palermo sono dichiarati vincitori della gara per le loro regioni. Anche per questo caso, le canzoni premiate saranno egualmente eseguite a Palermo ed a Napoli.

La Lombaria, che ha dato al concorso molta produzione, non ha però — a parere della Commissione giudicatrice — date le indispensabili due canzoni per l'esecuzione del referendum: soltanto una si è salvata, quella del maestro Renzo Massarani che sarà eseguita prossimamente in un teatro della nostra città.

Al teatro Rossini di Torino ha avuto luogo il referendum popolare per l'assegnazione del premio ad una delle due canzoni piemontesi pre-

scelte dalla Commissione per il Concorso della canzone regionale.

Il referendum ha assegnato il premio alla bella canzone *La fera d'Casal*, contrassegnata dal motto *pace*. Aperta la busta depositata a termine del regolamento presso la direzione del Secolo si è appreso che l'autore dell'applaudito lavoro è il maestro Alberto Pestalozza; le parole sono del signor Carlo L. Ferrero.

Autore della canzone *Sott la s'anner* è il prof. Edoardo Lessona; parole dell'avv. Barretti.

Tutti e quattro gli autori sono torinesi.

Il 15 c. m., nelle sale del circolo «Volta» di Milano si sono chiuse le gare per il Campionato mandolinistico federale italiano indetto dalla Federazione mandolinistica italiana.

La giuria composta dai maestri Vanzo, Sepilli e Cappelletti, ha così giudicato le varie categorie:

1^a Categoria: 1. Soc. Mandolinisti Milanesi di Milano; 2. Orchestra Mandolinistica Genovese di Genova; 3. Circolo Mandolinistico «Flora» di Como.

2^a Categoria: 1. Estudiantina Bergamasca di Bergamo; 2. Mandolinisti Bustesi di Busto Arsizio; 3. Società Mandolinistica Monzese di Monza; 4. Sezione Mandolinistica «G. Verdi» di Milano.

3^a Categoria: Soc. Mandolinistica «C. Quaranta» di Brescia.

4^a Categoria: 1. Circolo Mandolinistico «Rinaldi» di Milano; 2. Soc. Mandolinistica «La Sveglia» di Gorgonzola; 3. Circolo Mandolinistico «Cernobbiese» di Cernobbio.

NOTIZIE

La Società internazionale per la musica moderna ha deciso che per il 1925 il festival delle composizioni orchestrali abbia luogo a Praga nel maggio e quelle per le composizioni da camera a Venezia nel settembre. La Commissione delegata alla formazione dei programmi formata dai maestri: Capler, Gasella, Wellesz, si è riunita nei giorni scorsi a Zurigo ed ha proceduto all'esame dei lavori presentati dalle singole delegazioni.

Diamo i programmi che si svolgeranno a:

VENEZIA — Prima quindicina di settembre: a) *Quartetto per archi*: Erwin Schulhoff — b) *L'Horizon chimérique* (per canto) Gabriel Fauré — c) *Duetto* per violino e violoncello: Hans Eisler — d) 1. *Impressions of Peking*; 2. *Korean sketch* (per orchestra da camera): Henri Eichelim — e) *Jazz-Band* per violino e pianoforte: Wilhelm Grosz — f) *Cinque liriche*: H. De Villa Lobos — g) *Concerto* per pianoforte ed orchestra da camera: Paul Hindemith.

II — a) *Sonata* per pianoforte e violoncello: Gaspar Cassadó — b) *Tre preludi* per pianoforte: Samuel Feinberg — c) *Sonata* per violino solo: Zoltan Szekely — d) *Cinque pezzi* per archi: Max Butting — e) *Tre liriche*: Ladislav Vicipalek — f) *Quartetto* per archi: Leo Janacek.

III — a) *Quartetto* per archi: Erich W. Korngold — b) *Deux mouvements* per due flauti, clarinetto e fagotto: Jacques Ibert — c) *Sonata* per violoncello e pianoforte: Arthur Honegger — d) *Joueurs de flûte* (quattro pezzi per flauto): Albert Roussel — e) *Trigane* (per violino e pianoforte): Maurice Ravel — f) *Sonata* per pianoforte, oboe, clarinetto e fagotto: Vittorio Rieti.

IV — a) *Quartetto* per archi: Mario Labroca — b) *Sonata* per pianoforte: Arthur Schnabel — c) *Mercilles Beauty* (liriche): Vaughan Williams — d) *Serenata* (per orchestra da camera): Arnold Schönberg.

V — a) *Quartetto* per archi: Karol Szymanowski — b) *Le stagioni italiane* (per canto): G. F. Malpiero — c) *Angeli* (per sei trombe sole): Carl Ruggles — d) *Sonata per pianoforte*: Igor Stravinski — e) *The Daniel Jazz* (per orchestra da camera): Louis Grünberg.

Alla metà del prossimo marzo avrà inizio la stagione milanese dei Concerti Sinfonici, organizzata dall'Ente Concerti Orchestrali, con venti esecuzioni, delle quali dieci al Conservatorio per i soci della Società dei Concerti Sinfonici, e dieci al Teatro del Popolo per il pubblico a pagamento.

La direzione dell'orchestra dell'Ente Concerti Orchestrali è stata affidata ai maestri Antonio Guarnieri, Vittorio Gui e Wilhelm Mengelberg. Prenderanno parte ai concerti, in qualità di solisti, gli artisti Gilberto Crepax (violoncello), Salomea Kruceniski (canto), Walter Giesecking (pianoforte) e Arrigo Serato (violino). Col concorso del coro dell'Accademia femminile di canto corale del Teatro della Scala, e del Coro maschile del suddetto teatro, sotto la direzione del maestro Vitore Veneziani, verranno eseguiti l'oratorio di Carissimi: «Jefte», ed altra musica corale.

L'Ufficio Concerti per la Sicilia, per la Corporazione delle Nuove Musiche darà al Bellini di Palermo (in marzo ed aprile) sei concerti di musica modernissima, e tre in aprile alla Sala Scarlatti: due quale festival beethoveniano, e uno per la esecuzione delle sonate di Brahms.

NECROLOGIO

E' morto a Roma, a settantasette anni, il baritono Giuseppe Kaschmann, che fu una grande figura della nostra scena lirica. La sua carriera si iniziò presto e la sua abilità fu consacrata in modo invidiabile da Riccardo Wagner che lo scelse come «Wolfm» nel *Tannhäuser* per il teatro di Bayreuth. Artista di grande intelligenza e d'una espressione quanto mai suggestiva, si devono a lui creazioni singolari di protagonisti nel nostro repertorio, il *Cristoforo Colombo* fra esse. Cantò nei maggiori teatri del mondo, con successi fastosi. Fu anche reputatissimo interprete degli oratori di Perosi. Dalmata di nascita e di sentimenti italianissimi, soffrì molto per il suo manifesto patriottismo, tanto da non poter più tornare in patria: cosa che non potè fare se non molto tardi, e per una speciale intromissione di Pio X presso Francesco Giuseppe. Ritiratosi dalle scene si dette con entusiasmo all'insegnamento. Continuò tuttavia a prodursi, di frequente, come cantante da camera dei più squisiti aristocratici.

Inviemo le espressioni del più vivo cordoglio al nostro eminente collaboratore, prof. Ettore Romagnoli, per la morte della sua ottima mamma signora Annunziata Roberti vedova Romagnoli.

A Parigi, il sig. Arthur Gaschard per più di vent'anni direttore effettivo - ed attualmente onorario - della Società degli Autori, Compositori ed Editori di musica.

CANTO E PIANOFORTE

BETTINELLI (A.)

118629. - *Meriggio*. Lirica. Parole di Rosa Menni.

CIMARA (P.)

115884. - *Notturmo*: «Amore, non fur mai le stello». Versi di N. di Marco.

115885. - *Dormi!* *Serenata*. «Mia fanciulla ti piaccia ascoltare». Versi dal russo.

119260. - *Stornellata marinara*. Versi di G. Pesci.

COTOGNI (M.)

118370. - *Incontro*. Poesia di A. Vivanti

118379. - *Ave Maria intima*, sopra una piccola Melodia per Pianoforte.

GIOVANELLI (F.)

117903. - *Serenata selvaggia*. Parole di S. Lopez.

— EDIZIONI G. RICORDI & C. —

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

- BILLI (V.) (118732). *Siciliana* (Serenata-hésitation). Versi di N. Vitali. Op. 396. Ms. o Br. (Servibile anche per Pianoforte solo).
 — (119733). *Rispetti... per dispetto*. Versi di N. Vitali. Op. 397. Ms. o Br. (Servibile anche per Pianoforte solo).
 — (119734). *Bionda Dolly*. Tango milonga. Versi di N. Vitali. Op. 398. Ms. o Br. (Servibile anche per Pianoforte solo).

PIANOFORTE

Studi

- LOESCHHORN (A.) (E. R. 469). *Piccoli Studi*. Op. 181. (Testo italiano e spagnolo).

Composizioni originali e Danze

- AUTORI DIVERSI (119756). *Album di facili Composizioni sopra motivi d'Opere teatrali (Goldene Töne. Sammlung von Fantasien über Opern von berühmten Komponisten)*.
 BILLI (V.) (119732). *Siciliana* (Serenata-hésitation). Versi di N. Vitali. Op. 396. (Servibile anche per Canto e Pianoforte).
 — (119733). *Rispetti... per dispetto*. Versi di N. Vitali. Op. 397. (Servibile anche per Canto e Pianoforte).
 — (119734). *Bionda Dolly*. Tango milonga. Versi di N. Vitali. Op. 398. (Servibile anche per Canto e Pianoforte).
 CASELLA (A.) (119804). *IL CONVENTO VENEZIANO*. Commedia coreografica in due atti e due quadri. Argomento di J. L. Vaudoyer. Riduzione per Pianoforte. (Testo italiano e francese).

MANDOLINO O VIOLINO SOLO

- MORLACCHI (A.) (119807 a 47). *Pezzi musicali*. Raccolta di 41 Pezzi d'Opere teatrali, ridotti.

VIOLINO

- AUTORI DIVERSI (119757). *Album di Pezzi sopra motivi d'Opere teatrali (Goldene Töne. Sammlung von Fantasien und Pot-pourris über Opern von berühmten Komponisten)*.

VIOLINO E PIANOFORTE

- AUTORI DIVERSI (119758). *Album di Pezzi sopra motivi d'Opere teatrali (Goldene Töne. Sammlung von Fantasien und Pot-pourris einzelner Stücke aus Opern von berühmten Komponisten)*.

ORCHESTRA

- TOMMASINI (V.) (119068). *Il beato regno*. Poema. (Partitura-Formato tascabile).

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- SZULC (J.) (R. 900). *Kofoa*. Danse Hawaïenne. (Parties détachées).

LIBRETTI

d'Opere e Balli teatrali

- IL CONVENTO VENEZIANO. Commedia coreografica in due atti e due quadri. Argomento di J. L. Vaudoyer, per la musica di A. Casella.
 LA FOMASINA. Operetta in tre atti di G. Adam, per la musica adattata da Lombardo.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

- BONAVENTURA (A.). *Giacomo Puccini: L'uomo; L'Artista*. (Raffaello Giusti, Livorno).
 — *Der Bär: Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf des Jahr. 1925*.
 CARDINALI (M.). *Ruggeri (C.). La crisi dell'Arte lirica italiana*. (Unione Tipografica, Palombara Sabina).
 DETTE (A.). *Nikisch*. (Lothar Joachim, Leipzig).
 MOSER (H. J.). *Geschichte der deutschen Musik von Austreten Beethovens bis zur Gegenwart*. (J. G. Cotta'sche, Stuttgart).
 HURÉ (J.). *Saint Augustin Musicien. 1915-1918*. (M. Senart, Paris).
 TEBALDINI (G.). *Gaspere Spontini*. (Tip. Simboli, Recanati).
 WOLF (J.). *Die Tonschriften*. (F. Hirt, Breslau).

IMPERMEABILI
PIRELLI

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

- BOSSI (A.). *Canto dei pescatori*. Barcarola a tre Voci uguali. Versi di C. ZANGARINI. (G. Zanibon, Padova).
 BOSSI (R.). *Prose*. Cinque Liriche: 1. Natività; 2. Le rane; 3. Riconda; 4. Vigilia d'amore; 5. Il fringuello cieco. (F. Bongiovanni, Bologna).
 BREWER (A. H.). *Miller's Green*. A Miniature Suite. (J. Williams Ltd., London).
 CECCHERINI (A.). *Madrigale Aprileio*. — *E te lo voglio dire*. Lirica. (F. Bongiovanni, Bologna).
 COSTA (A.). *La Notte*. Coro a quattro Voci virili. (G. Zanibon, Padova).
 CIMARA (P.). *Everywhere!* (Dovunque). Testo italiano e inglese di E. LOXTON. (F. Bongiovanni, Bologna).
 FARJEON (H.). *Chimes*. Two-part Song. — *As Happy as Kings*. — *A Sussex Alphabet*. (J. Williams Ltd., London).
 FINLAY (K. G.). *My faithful fond one*. — *Leslie o' the Witches' e' ee*. (J. Williams Ltd., London).
 GIUDICI (E.). *Il Grillo*. (G. P. Paravia & C., Torino).
 GUERRINI (G.). *Due canzoni abruzzesi*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 HANDEBERT (L.). *Odes à la Vie, pour Chant et Orchestre*. Réduction. (M. Senart, Paris).
 HONEGGER (A.). *Chanson*. (P. de Rossard, M. Senart, Paris).
 HURÉ (J.). *Trois Mélodies*. (M. Senart, Paris).
 KLETZKI (P.). *Fünf Lieder*. Op. 10. — *Lieder der Sehnsucht*. Op. 8. (N. Simrock, Berlin).
 LANGELLA (F.). *Illusione!* (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MARCHESI (O.). *Al chiaro di luna*. Coro a quattro Voci virili. (F. Bongiovanni, Bologna).
 MESSNER (J.). *Sinfonietta*. Op. 10. (L. Doblinger, Wien).
 MORTARI (V.). *Tre Stiche*. Parole di Tagore. (F. Bongiovanni, Bologna).
 PATUELLI (G.). *La ballata del grillo*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 PIERNE (P.). *An jardin de ma tante*. Quatuor vocal. — *La ronde des trois petites fées à trois voix de femmes*. (M. Senart, Paris).
 PRATELLA (P. R.). *Canto romagnolo*. Parole di A. Spallicci. (F. Bongiovanni, Bologna).
 RAVANELLO (O.). *Il Vespro* a 4 Voci. — *Inno al mare* a 4 Voci. — *La veglia* a 4 Voci. — *Il girazole* a 4 Voci. (G. Zanibon, Padova).
 RECLI (G.). *Voce di laguna* per S. o T. — *Fra le spiche* per S. o T. — *Crepuscolo* per S. o T. — *Nenie* per S. o T. (F. Bongiovanni, Bologna).
 ROCCA (L.). *Quattro melopoeie su epigrammi sepolcrali greci*. — *Otto cantiene su testi d'oriente*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 RUSSO (G.). *Vendemmiale*. Coro a quattro Voci virili. (G. Zanibon, Padova).
 SCHEJOLA (P.). *Mattinata*. — *Due liriche orientali*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 SCHNABEL (A. M.). *Morgenstern-Lieder*. Op. 19. — *Der einsame Weg*. Op. 18. — *Lieder der Sehnsucht*. Op. 20. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
 SINGERY (G.). *Et s'il revenait un jour*. Poème de M. Maseerlinck. (M. Senart, Paris).
 TRENDELLI (P. A.). *Tenjours à toi*. Chanson. (E. Brocco, Venezia).

OPERE TEATRALI

per Canto e Pianoforte

- STRAUSS (R.). *Intermezzo*. Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Akten. Op. 72. (A. F. Henschel, Berlin).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- AMBROSIUS (H.). *Sonate für Flöte und Klavier*. D. Dur. Op. 21. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
 AULIN (T.). *Sonate D. Moll für Violine und Klavier*. Op. 12. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
 BLUMER (T.). *Vier Stücke für Flöte und Klavier*: 1. Bolero; 2. Valse; 3. Scherzchen; 4. Walzer. — *Quintett für Blasinstrumente*. Partitur. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
 BREVILLE (P. de). *Prélude, d'après le Cantique de Moïse*. Orgue (ou Piano) et Violon (ou Alto). (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 DAVICO (V.). *Variations Carnavalesques pour Violoncelle et Piano*. — *Adagio Elegiaco*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 EWEN (J. B.). *Prince Charlie*. A Scottish Rhapsody. (J. Williams Ltd., London).
 FORINO (L.). *Miljo al tramonto*. Acquarello. Riduzione dell'A., dalla Partitura d'Orchestra, per due Violoncelli o per Violino e Violoncello. (A. Forlivesi & C., Firenze).
 FUON (P.). *Sonate für Flöte und Klavier*. Op. 78. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
 GAGNEBIN (H.). *Sonate en Mi, pour Violon et Piano*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 HOWELLS (H.). *Sonate for Violin and Piano*. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
 JEMNITZ (A.). *Flötentrío für Flöte, Violine und Viola*. Op. 19. Partitur. (J. Zimmermann, Leipzig).
 LIAPOUNOW (S.). *Sextour pour Piano, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse*. Op. 63. Partitur. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
 MAC DOWELL (E.). *A. D. 1629*. Piano, Violin & Cello. — *Song*. Piano Violin & Cello. — *At an Old Trysting Place*. String Quintet. — *From Uncle Remus*. String Quintet. (Elkin & Co., Ltd., London).
 MAINARDI (E.). *Nocturno per Violoncello e Pianoforte*. (A. Forlivesi & C., Firenze).
 MAGRINI (G.). *Siviglia*. Serenata-Scherzo, per Violoncello solo. — *Rapsodia svedese*, per Violoncello solo. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 RECHNITZER-HOLLER (H.). *Tagbuchblätter*. 12 Kleine Stücke für Violine und Klavier. (Raabe & Pothow, Berlin).

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte-conduttore

- CIPOLLINI (D.). *Fiorella*. Novella d'Autunno. Canzone Fox-trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 HELMBURG-HOLMES. *Electric Girl*. Shimmy-Fox. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 LIMENTA (F.). *Carillon*. Fox-trot Andaluso. — *Fox dello Zingaro*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MASCHERONI (V.). *Nerida*. Valse. — *Nadia*. Fox-trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 RUSCONI (E.). *I Fagobonfi*. One-Step-Canzone. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BANDA

- MANENTE (G.). *Frou-Frou*. Fox-trot. — *Alla moda*. One-Step. (Cav. Tito Belati, Perugia).
 BARTOLUCCI (N.). *Mirra*. Fox-trot. (Cav. Tito Belati, Perugia).
 BILLI (V.). *Avec mon amour*. One-Step. (Cav. Tito Belati, Perugia).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
 Redazione responsabile: ANTONIO MANCA
 Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 15 - Tel. 22-235

ACQUA di COLONIA RUSSA

la preferita...

A. M. Russo

VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozi
di profumerie

CASA MUSICALE Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)
fondata nel 1880

INGROSSO DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni
EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
— Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 289.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.
Strumenti e Accessori.
NAPOLI.
P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'orchestra L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte » 10.—
* * *

LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE L. 5.—
RITMI DEL CUORE » 5.—
VIOLE » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

M. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Mazzini, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

PUBBLICAZIONE MENSILE—C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO III. MARZO MCMXXV



*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI
AUTOPIANI
HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)
fondata nel 1880

INGROSSO

DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita del veri e
rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
- CASALE M.**
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
- GENOVA.**
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
- Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
- MILANO.**
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
- G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
- NAPOLI.**
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
- PALERMO.**
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
- PERUGIA.**
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
- ROMA.**
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
- TORINO.**
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
- TRIESTE.**
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
- VARESE.**
Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.
- Strumenti e Accessori.**
- NAPOLI.**
P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

A. RICCI SIGNORINI

Grande Orchestra

N. 14484 - Suite N. 1. Partitura L. 40
N. 14485 - Suite N. 2. Partitura » 50

A. e G. CARISCH e C. Editori - Milano (18)

« DIE MUSICK » Rivista musicale fra le più autorevoli della Germania (anno 1925, fasc. 4°) pubblica la seguente recensione:

A. Ricci Signorini: Suite n. 1 e 2 per Grande Orchestra - Partitura. Edizioni A. e G. Carisch e C. - Milano.

Il compositore, come da noi Strauss e Pfitzner, non appartiene più ormai alla nuovissima generazione: il giudizio che se ne può dare in base a queste due Partiture, è il seguente: buon conoscitore della musica tedesca e francese delle cui particolarità egli talvolta impregna a guisa di aroma la propria musica, spiccatamente italiana, senza però subirne le influenze stilistiche.

La sua vena melodica è sempre limpida e non mai sdolcinata o sentimentale; il senso ritmico a volta a volta energico e delicato come nella musica spagnola; armonicamente palesa una lieve tendenza ai francesi, per nulla affatto ai tedeschi.

La prima Suite è costruita, nelle tre parti, su un tema unico, solo un po' variato ritmicamente, la prima e l'ultima parte in due tempi, la seconda in tre tempi. Incantevoli sono soprattutto la chiarezza e la nitidezza di questa partitura; non vi sono dei riempitivi inutili, tutte le voci cantano e si muovono con scono preciso. Questa è la più bella tradizione orchestrale. Nessuna orchestra raggiunge i migliori effetti se non quando ogni voce procura godimento al proprio musicista. Il tutto respira gioia di vivere ed incanta per il gusto elevato scevro da ogni espressione banale.

La seconda Suite domina più seriamente. Essa è quasi complicata come una partitura di Strauss, ma non contiene assolutamente riempitivi che in Strauss non mancano quasi mai, perchè non ha da coprire dei punti morti. Anche in questa Suite si fa sempre largo l'elemento danzante, e vi è in essa una affermazione di vita che sovente ha forza comunicativa. (Nel leggere la partitura istintivamente si è tratti a dirigere colla nenna). Perchè da noi non si è mai sentito nominare Ricci Signorini?...

Una lode speciale dev'essere tributata agli Editori che hanno curato una stampa esemplare delle Partiture. Le singole famiglie di istrumenti, come pure le suddivisioni, sono sempre visibili all'occhio mediante apposite graffe. Inoltre si è contribuito alla facilità della lettura col distanziare convenientemente i diversi gruppi orchestrali. (Raccomandabile come modello agli Editori tedeschi ed alle loro stamperie).

firmato: RICHARD H. STEIN.



Fatti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA RUFFO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.

Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY, COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"

"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS

RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamine vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototopia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONNAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ESTERO: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 VIÀ BERCHET, 2 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

RADICIOTTI G. - Rossini e il « leit-motiv »	Pag. 77	sentazioni (I cavalieri di Ekebù, Gli amanti sposi, Il gallo d'oro, Scampolo). - Teatri. - Concerti	Pag. 90
FLEISCHMANN H. R. - Gustavo Mahler nelle sue lettere	» 80	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera	» 97
BAS G. - Enrico Bossi	» 82	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	» 101
RIVISTA DELLE RIVISTE: L'insegnamento attivo della musica nelle scuole. - Federico Nietzsche compositore di musica. - Italia. - Estero	» 83	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	» 103
VITA MUSICALE: Le prime rappre-			

FRANCO MUSICALE:

G. FARA: *Ninnia*. — E. MONTANARO: *Modo dei pescatori nel varare le barche*.

BIBLIOTECA DI RARITÀ MUSICALI per cura di OSCAR CHILESOTTI

- VOLUME I. Danze del Secolo XVI trascritte in notazione moderna dalle opere: *Nobiltà di Dame* del Sig. FABRITIO CAROSO da SERMONETA; *Le Grazie d'amore* di CESARE NEGRI, Milanese, detto il Trombone. (48499).
- VOLUME II. Balli d'Arpicordo di GIOVANNI PICCHI, Organista della Casa Grande in Venezia (1621), trascritti in notazione moderna. (48500).
- VOLUME III. Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola, raccolte da GIOVANNI STEFANI (1621). (49283).
- VOLUME IV. Arianna. Intreccio scenico musicale di BENEDETTO MARCELLO, Nobile Veneto (1727). Trascrizione per Canto e Pianoforte. (50539).
- VOLUME V. Arie, Canzonette e Balli a 3, a 4 ed a 5 voci, con Liuto, di HORATIO VECCHI (1590). (94697).
- VOLUME VI. Partite sopra *La Romanesca*, *La Monicha*, *Ruggiero* e *La Follia* di GIROLAMO FRESCOBALDI, dalle Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo. Libro I (Roma, N. Borboni, 1614). Trascrizione in notazione moderna. (112941).
- VOLUME VII. Airs de Court (Secolo XVI) dal *Thesaurus Harmonicus* di J. B. BESARD, trascritti per Canto e Pianoforte. (115172).
- VOLUME VIII. Musica del passato (da intavolature antiche) trascritta per Pianoforte. (115305).
- VOLUME IX. Madrigali, Villanelle ed Arie di danza del cinquecento (dalle opere di J. B. BESARD). Trascrizioni per Pianoforte. (115306).

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO



ROSSINI E IL "LEITMOTIV"

E' noto che, nell'uso del « motivo conduttore », Riccardo Wagner ebbe molti predecessori, ciascuno dei quali portò successivamente qualche nuovo elemento nello sviluppo di questo potente mezzo d'illustrazione psichico-musicale.

Coloro, che si occuparono di tale argomento, citano il Monteverdi (nell'*Orfeo* e nell'*Incoronazione di Poppea*), il Grétry (nel *Riccardo cuor di leone*), il Mozart (nel *Don Giovanni* e nelle *Nozze di Figaro*), il Beethoven (nel *Fidelio*), il Cherubini (nelle *Due giornate*), il Weber (in tutte le sue opere) ed altri (1); ma nessuno, ch'io sappia, nomina Gioacchino Rossini. Eppure è anch'egli da annoverarsi tra i compositori, che parlarono il linguaggio dei motivi.

Certo, i suoi motivi non sono veri temi, nel significato wagneriano della parola, ma spunti melodici o ritmici, talora intere frasi, che si ripetono nel corso dell'opera, come richiami a precedenti situazioni drammatiche, ad episodi scenici, a speciali disposizioni d'animo dei personaggi ecc.

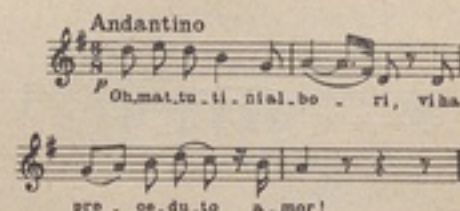
Eccone alcuni esempi:

Nella *Donna del lago*, durante la pittoresca *Introduzione*, nella quale il Rossini si rivela precursore ed emulo del Weber, i cacciatori, ogni volta che si presentano in scena, o si odono passare da lontano, sono annunziati da un caratteristico motivo dei corni:



(1) V., a proposito, un interessante studio di E. Haraszi nella « Revue Musicale » di Parigi, agosto 1923.

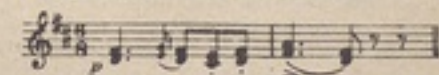
Al principio della stessa opera, il delizioso motivo della canzone di Elena, remante sul lago:



si risente poco più innanzi, eseguito per accenti dall'orchestra, quand'ella, scesa dal battello, conduce Uberto nella sua « dimora casta e pura », e di nuovo in fine dell'opera, ripetuto dalla voce di Uberto, che ripensa all'incantevole visione.

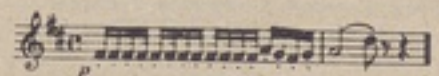
Altri esempi di riprese di motivi, ora a funzione musicale, ora a funzione psicologica, ci offre la *Semiramide*:

Il bell'*Andantino* della sinfonia:



ritorna nel quintetto, prima annunziato nel ritornello, poi completo e con nuovo sviluppo nella scena del giuramento.

Anche il primo motivo dell'*Allegro* della stessa sinfonia ricomparisce più volte nell'ultimo atto, e precisamente nella *scena delle tombe*:



Con queste note puntate e ribattute, l'autore volle significare il tremito. Infatti, esse accompagnano il coro: « Un traditor con empio ardir » e l'entrata clandestina di Assur; poi sottolinea, nei due recitativi che seguono, le parole « terrore », « raccapriccio », « fremito ».

La successione armonica, di carattere maestosamente ieratico, che accompagna il primo recitativo del Gran Sacerdote (introduzione del prim'atto), si ripete in un altro recitativo dello stesso personaggio, sotto parole esprimenti il medesimo sentimento.

Nel recitativo che precede il duetto fra Semiramide e Assur, nel second'atto, e precisamente sotto le parole che alludono all'apparizione dell'ombra di Nino, l'orchestra fa sentire lo spunto ritmico del motivo del famoso quintetto (« Quel mesto gemito »):



e per tre volte, salendo di semitono in semitono, a mano a mano che aumenta il terrore di Semiramide.

..

Ma, più che in ogni altra opera, nel *Giuglietto Tell* il Rossini fece uso di questo mezzo d'espressione.

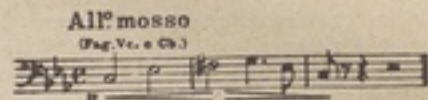
Qui per la prima volta (ma con qual esito!) egli si diede cura del color locale, e, per tenerlo con la maggior efficacia, s'ispirò alla fonte più pura e feconda: la melodia popolare. Trattandosi di un'azione che si svolge in paese elvetico, naturalmente ricorse ai *ranz des vaches*.

I *ranz des vaches* (marcia delle vacche), sono arie di ritmo e carattere irregolari, dalle lunghe cadenze e dai bruschi cambiamenti di tempo, che vengono sonate con la cornamusa (e talvolta anche cantate) dai mandriani svizzeri per richiamare le mandre e condurle dal piano ai pascoli delle alture. Molti sono i *ranz* e tutti differenti secondo il loro luogo di origine; quello più di frequente utilizzato dal Rossini nel *Tell* è il *ranz* detto di Zwinger, segnalato da G. G. Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique*:



Se ne trovano tracce in tutta l'opera; le frasi, raramente adoperate alla scoperta, ora servono di base melodica ad un pezzo, ora, con improvvisi accenni e richiami, mantengono viva la visione del paesaggio. Vediamo:

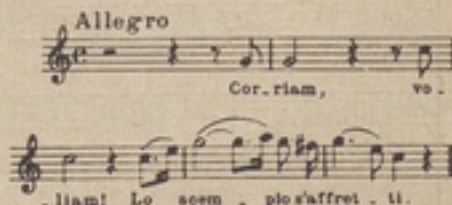
Le due prime battute della parte orchestrale, che precede la romanza di Matilde nel second'atto:



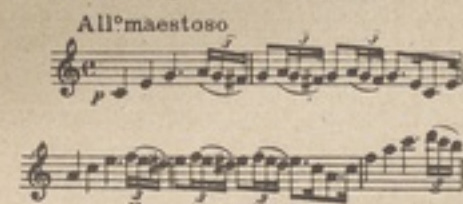
vengono a formare la stessa frase dello spunto dell'*Adagio* del sopracitato *ranz*, più affrettata e colorita di una tinta di mestizia dal tono minore; e similmente la formano (questa volta, invece, vigorosamente accentuata) le due prime battute orchestrali del recitativo di Melchiel nel prim'atto:



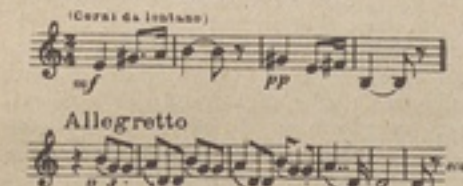
Un'eco del motivo di questo *Adagio* si fa sentire anche nella seconda parte dell'aria di Arnoldo (quarto atto):



e nell'apoteosi finale, dove l'umile *ranz* si trasfigura in cantico, che, accompagnato dalle arpe ed intonato successivamente dai corni, dai clarini, dai flauti ed oboi (seguiti e rafforzati a mano a mano, dagli altri strumenti dell'orchestra e finalmente da tutta la massa delle voci umane), passa da una tonalità all'altra e, a grado a grado, si eleva solenne e festoso come un inno di gioia e di libertà:



Il motivo dell'*Allegro* dello stesso *ranz* trovò adoperato allo scoperto, eseguito dai corni, nell'*Andantino* che precede il coro (*Allegro vivace*) dell'*Introduzione* (« O quale alta d'intorno dolce armonia risuona »):



Se ne sentono accenni nel canto del pescatore e in un altro coro del prim'atto (« Ciel, che del mondo sei l'ornamento »).

..

Di altre simili melodie montanine offrono tracce i due primi tempi della sinfonia, l'*Introduzione* del prim'atto, la celebre tirolese ed altri luoghi; talché può dirsi che nel *Tell* il *ranz* costituisca come un gigantesco *leitmotiv*, che avvolge tutta l'opera. Il compositore, dopo essersi imbevuto dei motivi di quelle melodie, ha lasciato vagare la sua fantasia, che gli ha suggerito un infinito numero di varianti, talune incoscienti in particolare, ma tutte intenzionali nell'insieme (2).

Tali richiami tematici, inquadrando l'opera in un vivo paesaggio alpestre, le conferiscono una mirabile unità di colorito.

Tivoli, febbraio 1925.

GIUSEPPE RADICIOTTI.

(2) E. Van der Straeten, *La mélodie populaire dans l'opera « G. Tell » de Rossini*. - Paris, 1879.

COMPOSIZIONI DI J. BURGMEIN

CANTO E PIANOFORTE

LE SERENATE DELE MASCARE A COLOMBINA (*Pantalon, Brighela, Arlechin, Facanapa*) Versi di Attilio Sarfatti.

I. Preludio - Barcarola per Pianoforte solo. - II. La Serenata de Pantalon. - III. La Serenata de Brighela. - IV. La Serenata de Arlechin. - V. La Serenata de Facanapa. - VI. Epilogo. Barcarola.

Edizione illustr. da E. Tito e A. Sezzano. - Riproduz. cromo-tipo di G. Mora. - Foto-inc. di V. Turati. (94856)

PIANOFORTE A DUE MANI

AQUARELLES. *Quatre morceaux caractéristiques*:

I. Folle ivresse. - II. Jeux d'enfants. - III. En rêvant. - Aubade champêtre.

Splendida edizione con cinque cromolitografie di L. Metlicovitz. (102750)

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CARNAVAL VÉNITIEN. *Suite mignonne*:

I. Florindo. - II. Rosaura. - III. Colombine. - IV. Le seigneur Arlequin.

Splendido volume con illustrazioni di G. Mataloni, A. Sezzano e L. Metlicovitz. (99591)

PULCINELLA INNAMORATO. *Poemetto eroico-comico* di Roberto Bracco.

Quattro tempi per Orchestra: I. Festa popolare. - II. La battaglia. - III. Serenata. - IV. Corteggio musicale. Trascrizione dell'Autore.

Elegante fascicolo in 4, legato, con copertina di L. Metlicovitz ed illustrazioni di A. Terzi. (108747)

G. RICORDI & C. EDITORI - MILANO

GUSTAVO MAHLER nelle sue lettere

In un articolo apparso recentemente nella Rivista berlinese *Melos*, il mio collega dott. P. A. Pisk dà uno sguardo molto giusto alla decadenza dell'attività musicale viennese odierna. Ed infatti, esaminando la situazione artistica dei nostri teatri lirici e del movimento dei concerti, troviamo che malgrado l'esistenza di tanti eccellenti virtuosi strumentali e di canto, delle orchestre e società corali, la monotonia e la sterilità della vita musicale viennese hanno assunto aspetti veramente angosciosi. E ciò è naturale, giacché Vienna, la città matrigna verso i suoi grandi figli, tollera che i più eminenti musicisti, come Franz Schreker colla sua celebre Scuola, della quale fanno parte Alois Hába ed Ernst Krenek, e ultimamente anche Riccardo Strauss, abbandonino il loro campo di attività. Se non ci fosse il fedele Schönberg, il quale ad intervalli sempre più lunghi illumina col suo grande genio le tenebre del nostro ambiente musicale, la disperazione avrebbe già preso le anime del pubblico viennese.

La pubblicazione delle lettere di Gustavo Mahler ci sembra quindi sia un energico appello a non contentarsi di lavori mediocri, ma di lottare per scopi più alti dell'arte musicale, come ha fatto lo stesso Mahler con un fervore quasi estatico.

Le sue lettere, edito ora dalla Casa editrice Paul Zsolnay di Vienna, ci trasportano in una epoca non ancora troppo lontana, ove la musica moderna era nel pieno fervore della sua attività produttiva. Leggendo quelle epistole, ci sentiamo subito toccati dal soffio di quello spirito focoso che regnava allora, e spingeva tutti coloro che erano in rapporto con il grande Maestro viennese ai più alti lavori artistici. In tali lettere si riflettono tutte le espressioni della musica contemporanea viennese e quindi assumono un significato interessante e di massima importanza per la conoscenza di alcuni decenni della musica moderna.

Riprodotte in un grosso volume di 492 pagine, abbracciano lo spazio che va dal 1879 al 1911. L'edizione fu curata da Alma Maria Mahler, fedele e colta compagna del Maestro, ed anche autrice di composizioni assai considerevoli. Nella prefazione ci dipinge con tratti chiari ed affascinanti la vera natura del carattere del suo geniale marito, che non è da paragonarsi a quello di altri grandi musicisti infelici. Niente di più erroneo di questa supposizione; il Mahler fu gaio, attivo ed energico.

Anzi il più grave dolore d'un artista, il dubbio cioè a riguardo del proprio genio, lo afflisse rarissimamente. Egli aveva fiducia nelle proprie forze; e doveva averla, giacché la sua vita breve non fu che un crescendo di successi. Avendo provato tutti i piaceri e i travagli del *Kapellmeister* tedesco, girando da un teatro all'altro, a soli 28 anni fu nominato direttore dell'*Opera Reale* a Budapest e, a trentasette, chiamato alla direzione dell'*Opera* di Corte a Vienna. Se noi pensiamo che in quei tempi d'austerità, i giovani talenti erano comunemente esclusi da tali posti di somma importanza, possiamo immaginarci come ben a ragione Gustavo Mahler si sentiva come un Re nel mondo musicale.

Con tale carriera artistica straordinaria, man mano sparirono i dolori ed il patimento che avevano colpito la sua giovinezza. Infine anche l'opera del musicista fu coronata dal successo. A trent'anni le sue sinfonie vengono eseguite ed appassionano le anime. A quarant'anni ottiene già le ovazioni delle masse entusiaste. Le sue opere figurano nei programmi dei principali *Festivals*, e Wilhelm Mengelberg si manifesta interprete di primo ordine nell'arte mahleriana. Infine, la « prima » della *Ottava*, segnò un trionfo per il Maestro, il quale con questa « Sinfonia dei Mille » ha toccato l'apogeo della gloria. Alma Maria Mahler, nella prefazione delle lettere, descrive assai bene quel momento decisivo, quando tutto il pubblico si alzò in piedi e salutò con un profondo commovente silenzio il Maestro, allorché egli si mostrò sul podio, per dirigere il suo lavoro monumentale.

Il volume delle lettere pubblicate è diviso in quattro parti, che comprendono la gioventù, i diversi viaggi, Vienna e l'America. Come è noto, il Mahler non fu proprio viennese, ma nato nel Comune di Kalischt presso Iglavia, nella odierna Cecoslovacchia. Però a Vienna egli aveva passato il più importante periodo della sua vita, e niente di più significativo della sua affezione per quella città è il fatto, che egli, colpito in America d'una grave malattia, la quale doveva precocemente condurlo alla tomba, non espresse altro desiderio che di ritornare al più presto possibile a Vienna; ove infatti trovò il suo eterno riposo nel cimitero di Döbling.

Le prime lettere sono scritte, all'età di 19 an-

ni, da un villaggio ungherese, Pusztá Batta, ed indirizzate all'amico Steiner, il quale gli aveva fornito il libretto del melodramma giovanile *Ernst della Svevia*. Questa corrispondenza del Mahler adolescente è piena di vero sentimento, e di una casta poesia. Più tardi, le espressioni assumono invece uno stile conciso, laconico, caratteristico dell'artista ormai maturo. Dalle lettere di Pusztá Batta, ove Mahler fu occupato quale insegnante di pianoforte presso una famiglia ebrea ricca, si rileva il sommo fervore di una allegra vitalità ed uno strano brivido della morte. Manca ancora quell'equilibrio dell'anima che distingue l'uomo adulto, mentre nel soggiorno da Pusztá il suo cuore batteva ancora inquieto ed era talmente straziato da una incomprendibile disperazione tragica, che egli talvolta credeva di non trovare altro scampo di questa miseria che gettandosi nel buio della morte...

La seconda parte del carteggio, comprende l'attività di Mahler nei teatri di Praga, Lubiana, Amburgo e Budapest. L'impressione di queste lettere diventa sempre più interessante. Esse costituiscono un vero quadro di cultura, e fanno risaltare non solamente lo scrittore, ma anche i destinatari delle lettere. Troviamo fra i più illustri di questi il *Generalmusikdirektor* Bruno Walter, la cantatrice da camera Anna Bahr-Mildenburg, il consigliere sulico, direttore del teatro civico di Amburgo, B. Pollini, il conte e intendente dell'*Opera Reale* di Budapest, Géza Zichy, ed altri celebri compositori, critici musicali, direttori e professori contemporanei.

La terza epoca — quella di Vienna — che comprende il decennio 1897-1907, ci fa vedere infine Gustavo Mahler al suo posto, riorganizzatore meraviglioso dell'Istituto affidatogli dell'*Opera* di Corte di Vienna: da ove ha pure influenzato a fondo, tutta la vita musicale cittadina. In quegli anni lo splendore musicale della capitale Absburghese brillava incomparabile nel mondo. Gustavo Mahler n'era l'astro principale attorniato da grandi musicisti.

La partenza da Vienna, dopo dieci anni di infaticabile attività al servizio delle più alte idee, cagionò anche a Mahler un profondo dolore. Lo comprendiamo da una lettera commovente, colla quale si congedava dai membri della *Hofoper* di Vienna. L'America divenne il paese della sua ultima attività. Se a Vienna, egli era un maresciallo inflessibile, in America divenne un sovrano onnipotente. La gigantesca natura del paese, il grande entusiasmo degli Americani, l'affascinarono profondamente.

Ormai era giunto al colmo della gloria ar-

tistica, allorché una malattia catastrofica distrusse la sua breve vita. In un giorno di maggio, freddo, piovoso, fosco, tutt'altro che primaverile, una schiera di intimi amici ed adoratori, fra i quali l'autore di queste righe, hanno accompagnato al cimitero di Döbling, sobborgo di Vienna in mezzo al pittorese *Wienerwald*, la spoglia mortale di Gustavo Mahler.

Le lettere sue non ci rivelano solamente la persona, ma ci spiegano anche molte pagine dell'opera sua. Le pallide visioni impressionanti, l'accento rustico, le bizzarrie dell'invenzione ed i contrasti inaspettati della costruzione corrispondono a certi pensieri, espressi nelle sue lettere, e ci lasciano intuire il senso etico-mistico delle sue grandiose sinfonie.

Egli, il camminatore senza pace, ha ampliato il regno della concezione musicale, che, fino allora, comprendeva l'amore, la guerra, la religione, la natura, l'umanità, musicando l'uomo solitario, il quale, maledetto, gira per il mondo. La nota personale della sua musica non può esser meglio caratterizzata che dalla frase di Dostojewski che troviamo nel suo romanzo *I Fratelli di Karamasoff*: « Come mai lo posso esser beato, se, in qualche parte della terra, soffre ancora un'altra creatura? ».

H. R. FLEISCHMANN.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

LEO (L.)

E. R. 158. - *Concerto* a quattro Violini obbligati, coll'accompagnamento di Pianoforte realizzato. (E. POLO). Partitura e parti staccate.

MOZART (W. A.).

E. R. 118. - *Duetto* per Violino e Viola. (A. CONSOLINI).

TARTINI (G.)

E. R. 231. - *Pastorale* per Violino e Basso. Trascrizione per Violino con accompagnamento d'Orchestra d'Archi (O. RESPIGHI). Partiture e parti staccate.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ENRICO BOSSI 1861 - 1925

Per intendere chi fu, bisogna ritornare indietro colla mente di molti anni. In Italia l'organo si suonava soltanto nelle chiese, improvvisando. Quando a Roma fu fatto l'organo di S. Luigi de' Francesi, la casa Merklin, oltre allo strumento mandò un organista che insegnasse a suonarlo. E fu Alessandro Guilman, il quale rimase a Roma qualche tempo, e diede il nuovo indirizzo a quelli che poi furono gli organisti romani oggi anziani.

Enrico Bossi non ebbe questa spinta straniera; egli sentì ed attuò quell'arte organistica che lo mise fra i migliori virtuosi del suo tempo, per sola forza propria.

Esecutore da concerto ebbe del suo strumento un'intuizione propria e profonda. Sentiva ciò che poteva dare l'organo inteso a modo suo, e l'ottenne magnificamente. Una tecnica perfetta l'aiutava in questa virtuosità, e non esitò a dire che, per apprezzare interamente il Bossi organista, bisogna averlo avuto a maestro d'organo, com'io l'ebbi per fortuna. La perfetta sicurezza, la squisita intuizione in tutt'i casi, la felice comunicativa d'insegnante, lo rendevano veramente mirabile.

Le qualità superiori del Bossi si manifestarono presto nella composizione. Ed in quella fase d'assorbimento dell'arte organistica italiana, emerse subito per solidità e vigore. Questo lato della produzione di E. Bossi comprende una massa considerevole di opere, sparse lungo tutta la sua vita; vi si scorge un'evoluzione continua ed ascendente.

Più che il concetto polifonico dell'organo, E. Bossi n'ebbe il concetto orchestrale. Tra i suoi molti lavori le Fughe e le altre forme contrappuntistiche sono poche, molte invece le composizioni di tipo sinfonico. Per lui l'organo fu il re degli altri strumenti più che lo strumento regale, solenne e quasi impassibile nella sua immensa dignità. Per ciò il posto del Bossi è più vicino ai maestri organisti francesi ed inglesi, che non a quelli tedeschi.

Ma non era soltanto la musica per organo che languiva in Italia; quella da camera sopravviveva al grande passato, per un esile filo di continuità.

Giov. Sgambati e Gius. Martucci erano i soli che tenessero viva questa forma d'arte così nobile ed anticamente italiana. Enrico Bossi fu terzo con loro, e lo fu colla sua vigoria caratteristica.

Nella seconda metà dell'ottocento l'arte stru-

mentale tedesca imperava, e l'azione con cui César Franck preparava il florido presente della musica francese, non era che ben poco nota in Italia. I tre maestri italiani erano quindi trascinati nella scia dell'arte germanica, a cui il Bossi era affine per innata tendenza.

Tanto che, nella sua maturità, si può dire che il valore di E. Bossi fosse più unanimemente sentito e riconosciuto nei paesi tedeschi che non altrove. Ed in Germania furono pubblicate quasi tutte le sue opere importanti, e là più spesso andò come concertista, e si eseguirono i maggiori lavori; gli oratorii: *Canticum canticorum* (Esecuzione a S. Tomaso di Lipsia nel 1900), *Il paradiso perduto* (Augsburg, 1903), *Giovanna d'Arco* (Colonia, 1914).

All'influenza tedesca l'arte di E. Bossi quale compositore rimase sempre legata, anche col mutare delle tendenze generali, nella fase che la musica sta attraversando adesso. Ciò era naturale in un uomo che s'era formata una fisionomia artistica propria, e che aveva validamente contribuito al carattere del suo tempo.

Scomparso immaturamente, noi rendiamo reverente omaggio al virtuoso ed al compositore, che fu mirabile maestro dell'arte sua.

GIULIO BAS.

Il Maestro M. E. Bossi è morto a bordo di un transatlantico mentre faceva ritorno dalla sua fortunata tournée di concerti nell'America del Nord.

La salma, sbarcata all'Avre, è stata trasportata a Como, ove hanno avuto luogo imponenti funerali.

Moltissime le condoglianze — alle quali aggiungiamo le nostre sentisime — sono pervenute alla famiglia. Teleggrafarono, tra gli altri, S. M. la Regina Madre, il Ministro della P. I. e le più eminenti personalità del campo musicale.

L'illustre estinto ebbe anche una degna commemorazione alla Camera dei Deputati.

I nostri brani musicali

Ninnia è tolto dal « Canti di Sardegna » raccolti ed armonizzati da Giulio Fara, dotto musicologo sardo, appassionato studioso della canzone popolare, attualmente insegnante al Liceo Rossini di Pesaro.

Modo dei pescatori nel varare le barche è tratto da un'altra raccolta « Canti della terra d'Abruzzo » riespressi da Ettore Montanaro, giovane musicista abruzzese.

Del lavoro del Fara abbiamo parlato in « Musica d'oggi » a pag. 62 e 287, anno 1924. Di quello del Montanaro a pag. 32, anno 1925.



L'insegnamento attivo della musica nelle scuole

Il problema della musica nella scuola di cultura generale, specie elementare, è ormai sentito da per tutto, e molto se n'è parlato anche da noi, vedremo con che frutto. Ma forse non tutti vi pensano con uguali criteri. E poiché si tratta di materia di tale interesse che H. Kretschmar, uno dei più illustri musicologi tedeschi, ebbe a dire che l'avvenire musicale della Germania dipende da come s'insegna la musica nelle scuole elementari e medie, riferiamo con una certa frequenza idee e progetti sorti in altri paesi, specie da persone che a tale ramo di studio dedicano intelligenza ed amore.

Uno dei punti fondamentali è questo: l'insegnamento dev'essere forse diretto ad insinuare gli elementi musicali nella sensibilità dei piccoli, oppure a scoprire ed a sviluppare le facoltà musicali ancora celate? Mentre una volta il maestro pareva dovesse avere per unico scopo di far imparare la lettura e la teoria della musica, ci si è andati persuadendo che la musica non è la scrittura né la teoria, ed il compito del maestro nei paesi evoluti si è rivolto a far sentire ed apprezzare ai fanciulli quell'indefinibile contenuto poetico che della musica è la sostanza, a fianco della struttura formale, che mette la musica così vicino alla poesia. Ma, tenendo fermo questo fondamento, anzi proprio per appoggiarvi solidamente e con efficacia, ci si è domandato: non bisognerebbe agire sino dalla prima infanzia, cogli stessi metodi usati per ogni altro lato dell'intelligenza e della sensibilità? E così si è arrivati all'idea di applicare anche alla musica quell'insegnamento attivo, a base creativa, che è ormai acquisito alla pedagogia generale. Riproduciamo qualche tratto di un articolo di Alfonso Schmid di Stoccarda, apparso nella *Neue Musik Zeitung*.

« Se la scuola si pone il compito di suscitare

e curare la facoltà immaginativa dei bambini, trova forze sufficienti ad assolverlo nel porre e risolvere i problemi dello studio del canto.

« L'esplicazione dell'attività creatrice ha luogo spesso in unione al gioco ed allo stimolo dell'imitazione. Ogni atto s'accompagna con voci e suoni, quindi spesso producendo un originale ritmico accompagnamento musicale. Poeta e musicista si uniscono nel bambino, nel battere il tempo e trovar le rime, ed i movimenti metrici ed il canto si fondono in una cosa sola. Questo primo bisogno del bambino si può amplificare trasformandosi percipiacamente in senso melodico. Le immagini melodiche (motivi) suggerite dalla natura e dalla vita, per esempio, il richiamo del cuculo, il canto degli uccelli, il suono delle campane, il chiamare dei vari nomi, i segnali delle automobili e dei velocipedi, dei pompieri, ecc. devono esser fatti oggetti d'osservazione, di giudizio, d'imitazione, d'immagini e di trasformazione (1).

La scrittura delle note e la loro lettura viene iniziata parallelamente alla percezione delle note. « Due linee (che bastano da principio) vengono tracciate, richiamando per esempio la idea di due piani di casa. Vi si disegnano su delle teste, che i bambini copiano, ed è già costituito l'a b c del canto. Con un paio di suoni (note ritagliate), si fa esercitare il bambino giocando e cantando. Si fanno piccoli motivi, per poi aggiungervi parole e formare così dei minuscoli canti.

« Questa base viene plasmata, perfezionata, si sviluppa il processo di rappresentazione musicata; che, nato sulla lavagna, su di essa viene imitato dai fanciulli, progredendo dal facile al meno facile e scrivendo, sia a memoria, e sia per via di dettato.

« I primi seguiti di note vengono presentati

(1) Già nei giardini infantili si fanno trovar assonanze, rime, somiglianze ritmiche, analogie d'immagini, ecc.

sotto forma di scale, che i bimbi più svegli tenderanno di eseguire tirando per esempio corde attraverso ad una scatola od altro, mentre qualcuno che abbia nozioni di pianoforte mostrerà ai compagni il seguito di quelle note sulla tastiera. Si suggerirà la costruzione di pifferi e lo stesso scacciapensieri potrà trovar applicazione, colia sua giocosa attrattiva».

Dopo aver spiegato come si svolgono gli esercizi di respirazione e di emissione di voce, l'A. dice: « Bisogna curare fin da principio il canto a solo. Il gridare va combattuto », raccomandazione quest'ultima che andrebbe fatta e ripetuta a gran voce instancabilmente nelle scuole italiane. Passa a parlare dello sviluppo del ritmo, che è elemento quasi capitale per la musicalità degli individui, per poi trattare del modo di fecondare con criteri complessivi i vari elementi acquisiti.

« Gli esercizi non hanno scopo a sè, ma devono contribuire a tener desto lo spirito dell'istruzione attiva. Così la canzone deve operare sul fanciullo come logico e gradevole mezzo di risvegliare la sensibilità musicale. La intelligenza dev'essere utilizzata in osservazioni sulla struttura e la forma dei canti (cosa assai più ovvia di quanto si pensi da molti, specie in Italia). L'intendere le relazioni musicali, l'osservare con intelligenza le diverse espressioni, l'apprezzare le differenze di valore tra musica buona e cattiva, tutto ciò dev'essere ottenuto per via di vivo contatto con diverse musiche, così che lo scolaro una volta licenziato posseda una cultura musicale che gli serva nella vita pratica. Se la scuola, a fianco della conoscenza dei canti popolari e delle canzoni in genere, dà ai futuri cittadini l'abilità sufficiente per eseguire, e l'amore al canto, e fa acquistare loro l'intelligenza, il giudizio e l'interesse delle cose dell'arte musicale, soltanto allora la musica può esercitare la sua missione civilizzatrice in tutti gli strati del popolo... »

« Nelle classi inferiori si utilizza la canzone quale mezzo vivo nello scrivere, nel disegnare, nel plasmare, nella ginnastica ecc. Nei gradi superiori si riconosce che nella letteratura, nella storia, storia naturale, disegno, ginnastica, danza, gioco, si offrono occasioni ad espressioni artistiche, dove si fondono parole, forme e suoni. L'insegnamento del canto, o meglio la cultura musicale, presta orecchio volenteroso alle espressioni ed ai sentimenti. Così i giovani vengono messi in grado, se anche non di far musica attivamente, almeno di partecipare spiritualmente, ascoltando, alle manifestazioni della vita musicale; cioè prendervi parte attiva anche colla sola qualità di uditori ».

FEDERICO NIETZSCHE compositore di musica

« Si sa quale grande parte abbia avuta la musica nella vita di Federico Nietzsche e come abbia singolarmente influito su tutta la sua produzione letteraria. E' anche noto come ogni tanto egli si desse con passione a comporre, essendo convinto della propria missione musicale. Musicista di rango non fu invero, o meglio, non ancora; ma forse avrebbe potuto diventarlo se avesse potuto fino dalla gioventù coltivare le sue certe buone disposizioni naturali. Questo appariva già dai pezzi che di lui erano stati pubblicati finora: tra il 1880 ed il 90 uscì presso E. W. Fritsch a Lipsia il suo *Inno alla vita* per coro misto ed orchestra (su parole di Lou Andreas Salomé), la sola composizione pubblicata dallo stesso Nietzsche; dopo la sua morte vennero in luce due brevi pezzi allegati alle opere letterarie. Ora si apprendi che nel *Nietzsche-Archiv* di Weimar sono custodite altre composizioni inedite d'ogni sorta: *Lieder*, musiche strumentali, sia per pianoforte e sia per orchestra, e che tutto verrà pubblicato. Il dott. Georg Göhler di Altenburg venne incaricato dell'edizione, che uscirà presso E. Kistner e C. E. Siegel di Lipsia ».

La *Neue Musik Zeitung* del 15 ottobre da cui son tratte queste notizie, dà l'elenco dei 16 *Lieder* del primo volume, con alcune primizie dei commenti del revisore.

« Lo stile di Nietzsche è del primo romanticismo; e fa spesso pensare specialmente alla maniera di Schumann. Ciò stupisce tanto più che Nietzsche trattò il grande romantico da sassone dolcigno con queste parole: ho composto proprio per stizza contro questo sassone dolcigno una contro-Ouverture per *Manfredi*, di cui von Bülow disse che non aveva mai vista l'uguale: una vera violenza ad Euterpe. (Ecce homo, pag. 36).

« Sebbene qualche manchevolezza nella scrittura e nella forma appalesi la non completa abilità tecnica di Nietzsche, pure egli stupisce talvolta con finezze e — per il suo tempo — con arditezze, ma giustificate, così che il musicista deve soltanto rimpiangere che il grande filosofo non abbia più oltre coltivato le sue facoltà musicali. Il dott. Göhler ha riprodotto i pezzi colle loro deficienze ed inesattezze originali. Ma, per diffonder meglio queste musiche tra il pubblico, a fianco dell'edizione che diremo diplomatica, uscirà una scelta di sette *Lieder*, ritoccati per l'uso pratico ».

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, febbraio 1925.

L. RONGA. - *R. Schumann critico e scrittore.*

« Siamo imparienti di dire che lo Schumann è scrittore ben vivo ed originale... L'acutezza del giudizio ed una sensibilità che non esitiamo a dire perfetta, sono i tratti caratteristici della sua critica musicale... ».

E. DESDERI. - *Ermanno Wolf-Ferrari.*

« Pare che dica: — Voi vi affannate tanto a cercare il nuovo, il sorprendente, lo strano... lo no... parlo una lingua che tutti capiscono, che io amo, che mi è familiare. Anche con quella si può dire qualcosa di personale... ».

G. RADICIOTTI. - *Spontini a Berlino.*

Continuazione dello scritto storico, che ancora prosegue.

Rassegna Marchigiana per le Arti Figurative. - Ancona, gennaio 1925.

G. RADICIOTTI. - *Musicisti Marchigiani dal secolo XVI al XIX.*

Notizie storiche (da accumulare per un futuro dizionario dei musicisti italiani) su Cantanti e Istrumentisti. Invero si tratta di vaghi cenni più che di notizie precise, ma è verosimile che non si sappia di più, e che queste liste abbiano, non fosse altro, valore d'indicazione per ulteriori ricerche.

L'Arte Pianistica. - Napoli, gennaio 1925.

A. L. - *Paderewski.*

Medaglione del grande pianista polacco, che tanto caldo successo ebbe di recente anche a Roma, pure essendo nella sua fase di declino.

A. LONGO. - *Le Opere Clavicembalistiche di G. S. Bach.*

Rapida illustrazione delle tre prime Partite.

A. BONAVENTURA. - *Letteratura Musicale.*

Recensioni di Fascicoli Musicali editi da Bottega di Poesia.

G. M. MONTI. - *Musica Napoletana del Settecento.*

Recensioni di Musicisti Napoletani in Russia nel 700, Musicisti Napoletani alla Corte di Portogallo nel 300, e sulla prima calcografia musicale a Napoli, di Ulisse Prota Giurleo (Napoli, Tip. Elzeviriana i due primi, ed il terzo presso la Tip. Arrigianelli).

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1925.

Fascicolo speciale dedicato a « Lully et l'Opéra français ».

Il bel numero è ornato con molti ritratti, figurini teatrali antichi, scenari, ecc.

H. PRUNIÈRES. - *L'Académie Royale de musique et de danse.*

Notizie storiche sulla fondazione del Grand Opéra di Parigi, e sulla sua fase di maggior splendore, dovuta a Lully, tanto come compositore, quanto come organizzatore teatrale.

L. DE LA LAURENCIE. - *L'opéra français au XVII^e siècle.*

Dopo una breve introduzione, l'A. « si studia di riassumere l'estetica musicale di Lully, studiando successivamente la musica delle sue opere ».

A. LEVINSON. - *Les danseurs de Lully.*

L'A. tenta di scoprire quali furono i caratteri dell'arte

della danza al tempo di Lully, e che parte ebbe il Maestro nella formazione di quello stile coreutico.

A. TESSIER. - *Berain créateur du pays d'opéra.*

Vivo studio storico su questo geniale e veramente grande artista, che, oltre ad una forte influenza sulla creazione dello stile nelle arti plastiche del seicento francese, fu il vero creatore di quell'ambiente barocco ed elegante ad un tempo, proprio delle scene e dei costumi d'allora, che fu detto il « paese dell'opera ».

X. DE COURVILLE. - *Quinault, poète d'opéra.*

Il famoso librettista viene considerato nelle sue qualità e ne' suoi difetti, mostrando come, fatto il bilancio, egli fosse un artista notevole, sul quale gravarono le condizioni proprie del teatro musicale del suo tempo.

NODOT. - *Le triomphe de Lully aux Champs-Elysées.*

Riproduzione d'un interessante scritto di poco posteriore alla morte del Maestro.

LEGER DE LAVIÉVILLE. - *Vie de Lully.*

Benchè gli ultimi studi d'archivio abbiano rettificato qualche inesattezza de *La comparaison de la musique italienne et de la musique française*, lo scritto del Laviéville è sempre la miglior fonte per quanto riguarda il Lully. Se ne riproducono i tratti più interessanti.

Le Ménestrel. - Parigi, 9 gennaio 1925.

J. D'UDINE. - *La Musique d'imitation.*

« ... L'arte sinfonica può imitare — benchè la traduzione ne sia più vaga e sciolta — impressioni coloristiche, di sapore, o olfattive; ma la scena vive prima di tutto di movimento, e le associazioni della musica teatrale, nei capolavori classici, sono quasi sempre inerenti al moto ».

P. B. - *Le Cinquantenaire du Monument de l'Opéra.*

Pel cinquantenario dell'inaugurazione del teatro attuale dell'Opéra di Parigi venne organizzata una rappresentazione speciale ispirata al gusto del 1875. Si eseguì il 4° atto degli *Ugonotti*, il 3° atto di *Sylvia*, la scena della lotta di *Amleto*, ed il balletto *Triomphe de l'Amour*.

16 gennaio 1925.

M. BELVIANES. - *Les Cris de Paris.*

In questo e nel seguente fascicolo l'A. parla dei gridi caratteristici dei venditori parigini, e del posto ch'essi trovarono nei lavori dei musicisti attraverso ai secoli.

30 gennaio 1925.

C. M. WIDOR. - *Théodore Dubois.*

Inizio d'uno scritto dove il Segretario dell'Istituto di Francia, notevole organista e compositore, illustra la vita e le opere del confratello perduto, ed a lui simile per tendenze artistiche.

Musical Opinion. - Londra, gennaio 1925.

« Figaro », - *Giacomo Puccini. 1858-1924.*

« ... egli rese indiscutibile che la grande opera non è necessariamente opera pesante, che la voce umana è fatta per cantare, e che il primo dovere d'un operista è di dominare il palcoscenico ».

G. CUMBERLAND. - *Memorising Music. II.*

Si parla de *La facoltà del tocco: Memoria musicale.* — « Il metodo di studio che darà i migliori risultati nel minor tempo, è di mementi a studiare un pezzo del tutto nuovo, dal semplice pezzo di vista delle esistenze musicali ch'esso presenta. Non tentate di far intervenire altre facoltà in vostro aiuto... ».

G. E. DUNN. - *Centenaries of 1925.*

Tra i centenari segnalati, parecchi sono di italiani, e qualcuno fa pensare alla sorte dei giaditi anche più autorevoli. Per esempio tra gli altri si ricorda Pasquale Pisani (1725-1778), cantore e compositore della Cappella Papale, che il padre Martini riteneva « il Palestrina » del secolo XVIII »!

The Musical Times. - Londra, gennaio 1925.

F. BONAVIA. - *Henry C. Embleton.*

Medaglione di questo modesto, intelligente, discreto ed autorevole « mecenate del Yorkshire ». Ritratto annesso.

M. D. CALVOGROSSI. - *Fair Play for Liszt.* (Una difesa di Liszt).

Le più importanti opere sinfoniche di Liszt non vengono mai presentate degnamente al pubblico, che effettivamente non conosce la loro importanza. L'A. invoca un mutamento a tale riguardo.

A. L. SALMON. - *Conservatism and Modernism in Music.*

Esiste un atteggiamento conservativo ed uno liberale, ma tranne pochi scalmanati, nessuno rinuncia al passato, quindi alla conservazione. Per essere giusti ed equilibrati, bisogna, quanto si può, astrarre dai due partiti, e tenersi nell'atteggiamento che diremo universale, il solo che sia musicale davvero.

J. PULVER. - *Brahms and the influence of Joachim.*

Studio storico sulla grande parte avuta da Joachim nella formazione della fama di Brahms. Il violinista fu caldo e fedele amico del compositore, e ne fu apostolo efficace.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on late Tudor Composers.* VI.

Notizie storiche su John Thorne, ottimo compositore, di cui finora si avevano pochi particolari biografici.

W. F. H. BLANDFORD. - *Studies on the Horn.* - IV.

Inizio d'uno studio su Il quarto Corno nella IX Sinfonia di Beethoven. È uno scritto ampio ed interessante per la singolare materia.

G. GARDNER. - *The Greatness of Bach.* (La grandezza di Bach).

« Descrivere la nobiltà e la forza della maggior parte delle opere di Bach sarebbe come tentar d'esprimere a parole la dolcezza d'una primavera inglese o la grandiosità d'una basilica medievale... Bach è sorprendente, forse egli sta solo nella completezza e nel magistero tecnico dell'arte sua... Come Dante nel Paradiso, egli ci insegna che l'amore, sia divino e sia umano, è la sola e costante gloria dell'universo ».

B. MAINE. - *Galli Curci: an Appreciation.*

Illustrazione dei caratteri dell'arte della cantatrice tanto cara ai paesi anglo-ssanoni.

R. C. GARDNER. - *The MacCrimmons of Skye.*

Notizie sulla tradizionale arte della cornamusa del Highland scozzese.

Musie and Letters. - Londra, gennaio 1925.

J. B. TREND. - *Cristobal Morales.*

Dopo uno sguardo complessivo sull'arte musicale spagnola nei secoli XV e XVI, l'A. svolge un bello studio sul Morales, che occupa il posto intermedio nella triade Juan de Enríquez, Cristobal Morales, Francisco Guerrero, caratteristica del cinquecento spagnolo. — Segue una bibliografia, con alcuni frammenti in note.

W. W. ROBERTS. - *Musical Parlance in English Literature.* III.

Ultima parte dello studio incominciato fino dallo scorso luglio. Qui si tratta dell'atteggiamento che hanno verso la musica i letterati contemporanei; la materia è quindi delicata ed interessante.

L. BOWWICK. - *Rhythm as Proportion.*

Considerazioni sull'importanza e l'efficacia del ritmo quale elemento di proporzione nella frase e nel complesso della musica.

G. DEARMER. - *The Fall and Rise of the Hymn Tune.*

Considerazioni sulla decadenza e la rinascita del canto degli Inni della Chiesa Anglicana, durante il regno della regina Vittoria, canto che naturalmente segue le vicende della poesia e della musica nelle varie età.

W. G. WHITTAKER. - *The Claims of Tonic Solfa.* II.

In questa seconda parte dello scritto, l'A. risponde a certe obiezioni mossegli, e presenta per ciò vari esempi musicali, fra i quali un frammento di partitura d'orchestra, sia in note musicali, e sia in lettere. Qui è palese la superiorità delle note, che tracciano per ogni singola parte una vera linea, ora ascendente, ora discendente; mentre le lettere, all'occhio, non dicono nulla.

J. P. GRANT. - *Cannataich.*

Studio sulla antica notazione per Pibroch Music, cioè per la musica tradizionale della cornamusa degli Highlanders di Scozia. Naturalmente, parlando della notazione, viene in argomento la musica stessa e le sue particolari maniere.

G. A. HIGHT. - *Some Recent Wagner Criticism in Germany.* (Qualche recente critica wagneriana in Germania).

Scritto contro R. Wagner und die Frauen. Eine erotische Biographie di Julius Kapp. L'A. non vuole discutere, ma dire soltanto che basta con simili pubblicazioni.

H. G. FIEDLER. - *Schubert's Poets.* I.

Inizio d'uno studio sui poeti di cui Schubert musicò i versi. Qui si parla di Wilhelm Müller e d'alcuni poeti minori. — Nella parte che seguirà si tratterà di Goethe e d'altri.

W. S. MEADMORE. - *The South Place Chamber Music Concerts.*

South Place è un sito, proprio nel centro più congestionato di Londra, tutt'altro che adatto a concerti, eppure fino dal 1878 venne iniziata e sostenuta dalla volontà e dalla generosità di veri amici della musica, una serie di concerti di ottima musica da camera, per operai e poveri amatori. I quali ascoltano con religiosa attenzione. Tali concerti ebbero parte importante nella grande diffusione della musica da camera in Inghilterra.

A. E. BRENT SMITH. - *Creed and Custom.* (Credenza ed abitudine).

Per l'A. ciò che fa respirare la musica di Schönberg e de' suoi seguaci, non è l'incomprensione o la non accettazione del contenuto intimo, bensì il linguaggio musicale adoperato per esprimerlo.

The Sackbut. - Londra, gennaio 1925.

U. GREVILLE. - *Broadcasting; Some second Thoughts.* (Radiofonica: Qualche altro pensiero).

L'autrice, che nel fascicolo passato parlò della ra-

diografia dal lato puramente artistico, qui si occupa dei rapporti coi cantanti di cui si trasmettono le esecuzioni. Combate idee avarevoli d'altri, ed esprime buone speranze per una buona soluzione futura di tale problema.

J. PULVER. - *The Dead Intruder.*

Studio sul quesito se convenga o no introdurre uno strumento ad arco che stia fra la Viola ed il Violoncello. Per l'A. è cosa già risolta storicamente in senso negativo. Basterà che i suonatori di Viola continuino nella via oggi battuta, di coltivare con più amore il loro strumento.

C. SCOTT. - *The Influence of Music on character and Morals.*

Continuazione del lungo scritto. Qui si parla della Simpatia per Mendelssohn.

E. SCHNEIDER. - *The « Chants Populaires » of Brittany.*

Si rimpiange l'oblio in cui sono lasciati i canti popolari di Bretagna (Francia); se ne mette in risalto l'importanza, e si eccita ad occuparsene con intelligenza ed amore.

S. GODDARD. - *Roland-Manuel.*

Illustrazione dell'arte di questo maestro, che è il tipico miniaturista francese, perfetto nell'equilibrio tra efficacia e delicatezza.

Melos. - Berlino, dicembre 1924.

R. CAHN-SPEYER. - *Hat die Oper eine Zukunft?* (Ha l'opera un avvenire?).

Fine del bello scritto, dove si affrontano, l'uno dopo l'altro, gli argomenti contrari alla vitalità del melodramma. Qui si nega l'effettiva influenza dell'originario ambiente aristocratico, e si spiega largamente la diminuita produzione quantitativa. Rimane la domanda: dov'è il grande maestro? Ma ad essa nessuna età può mai rispondere con sicurezza.

S. GUENTHER. - *Paul Hindemith « Sancta Susanna », op. 21.*

Quadro dell'attitudine musicale della odierna Scuola tedesca rispetto alla fase precedente, spiegazione dei caratteri personali del giovane maestro, descrizione del soggetto del lavoro scenico Sancta Susanna (un canto in costume ed in ambiente, con opportuni gesti, più che un'opera, perchè l'azione è tutta spirituale), ed illustrazione della musica che vi si associa.

P. EPSTEIN. - *Die Krise des Händel-Renaissance.*

La resurrezione del melodrammi di Händel passa, secondo l'A., una crisi: il pubblico se ne interessa davvero? È in grado d'interessarsene? I direttori d'orchestra sanno presentar quei lavori come occorrerebbe?

J. LEIPS. - *Die Arterkennung.*

Ognuno, per quanto grande, ha dei limiti, cioè ha una maniera propria d'essere e d'intendere, maniera che costituisce la sua personalità. Ciò si può sentire e capire anche da altri, dotati d'una personalità diversa. Se tale riconoscimento ha luogo, si entra nello spirito dell'artista, se no no.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 13 dicembre 1924.

M. FRIEDLAND. - *Das Schaffensgeheimnis des Liedes.* (Il segreto creativo del Lied).

P. Bekker scrisse che l'essenza della composizione

del Lied sta nell'entrare del musicista nello stato d'animo subcosciente del poeta. L'A. spiega invece come la poesia non sia fatta solo di stato d'animo, ma anche d'esercizio formale. Il compositore deve sentire e illuminare colla musica tutt'e due questi elementi inseparabili e reciprocamente necessari. Lo scritto continua nel fasc. seguente.

H. STAHL. - *« Don Gil von den grünen Hosen ». Musikalische Komödie von W. Braunfels.* (Don Gil dalle calze verdi, commedia musicale di Braunfels).

Bella l'Overture, ma nel complesso di quest'opera giocosa, il musicista « prende tutto troppo sul serio ».

J. B. - *« Gudran auf Island ». Oper in 3 Akten von P. v. Klenau.*

Prima esecuzione al Teatro Com. di Commedia ad Hagen. È un rifacimento. Testo e musica sono di v. Klenau, che vi si mostra caldo lirico e buon compositore.

R. STERNFELD. - *Strauss und Pfitzner.*

In occasione della prima esecuzione della Rose vom Liebgarten di Pfitzner, l'A. racconta com'egli, 25 anni prima, avesse presentato il Pfitzner allo Strauss sperando facilitare l'esecuzione del lavoro al teatro d'Opera, ma lo Strauss non se ne interessò.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, gennaio 1925.

R. FICKER. - *Formprobleme der mittelalterlichen Musik.* (Problemi formali della musica medievale).

Interessante studio, dove si mette il problema formale del medioevo in rapporto colla struttura generale dello spirito di quel tempo.

A. SCHERING. - *Zwei Singspiele des Sperontes.*

Notizie su due « Singspiele » (in realtà sono due cantate simili a quelle che il Picander scriveva per G. S. Bach) di cui Sperontes, cioè Gio. Sigismundo Scholze, compose il testo, e Uberto Frisch la musica; e sono documenti dei costumi teatrali che si facevano a Lipsia, nel settecento, per sostituire le opere teatrali di origine italiana.

W. HEINITZ. - *Statistik und Experiment bei der musikalischen Melodievergleichung.* (Statistica ed esperimento di confronto d'una melodia).

Per tentare di stabilire basi positive ad una scienza melodica, si rende conto d'un esperimento comparativo fatto con diverse varianti d'una data melodia.

E. TETZEL. - *Reform oder Entstellung?* (Riforma o deformazione?).

Replica a Cahn-Speyer, Wichmayer e Keller, che attaccarono l'A. nella stessa rivista sul tema delle progettate stanghine, dirette a precludere i gruppi di battute semplici. — A nostro giudizio la cosa è oziosa.

Il ritmo costituisce tutt'una gerarchia di gruppi, che vanno dalla semplice battuta di due - di tre tempi, sino alle grandi parti del pezzo; fin dove conviene precisare tali aggruppamenti colla scrittura?

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, gennaio 1925.

Dr. A. BRUSS. - *Die neue Lage in der heutigen Musik.* (La nuova situazione nella musica odierna).

Da vari segni riesce chiaro un mutamento di situazione. Certe illusioni, diremo così, infantili, sono svanite, e si incomincia a vedere che il film mondo non

ha avuto luogo: la musica è sempre la musica, l'A. — che ha sempre combattute le nuove tendenze — se gode, e tenta far profetie per l'avvenire.

G. ROGATI. - *Die Entstehung der «Wacht am Rhein».* (L'origine della «Wacht am Rhein»).

Il canto venne composto, per le parole, da Max Schneckenburgers intorno al 1848, venne poi più volte riorcicato. Messa in musica da J. Mendel fu diffuso soltanto in Svizzera, ed ebbe l'attuale grande successo appena nel 1854, in una nuova variante del testo, e colla musica di Carl Wilhelm. Il valore nazionale gli venne solo nella guerra del 1870.

DR. G. O. OPHUELS. - *Die fünfte Strophe des «Gesangs der Parzen» von Goethe in der gleichnamigen Kantate Opus 89 von Johannes Brahms.* (La quinta strofa del «Canto delle Parche» di Goethe, nella Cantata di ugual nome, op. 89, di G. Brahms).

La musica della strofa in questione ha carattere notoriamente contrario al senso delle parole. Vi fu chi disse che ciò dipende dal temperamento patetico del musicista. L'A. nega, e crede spiegare lo strano fatto con l'opportunità d'un contrasto nel complesso formale della Cantata.

DR. F. STEGE. - *Paul Ertel.*

Scritto illustrativo su questo musicista berlinese sessantenne, che ha composto un considerevole complesso di musica, da pezzi per harmonium a Sonate, Quartetti, Poemi sinfonici per orchestra di smagliante sonorità. Ritratto annesso.

R. HARTMANN. - *Vom absoluten Tonbewusstsein.* (L'assoluta coscienza musicale).

L'orecchio assoluto (che riconosce subito le note) è superiore all'orecchio relativo (che riconosce il loro valore di moto o di posa, ma non la precisa identità). Ma prima è una superiorità spesso indipendente dalla musicalità dell'individuo, poi la stessa precisa chiarezza tende a far apprezzare proprio solo la vicenda delle note, a detrimento del loro valore espressivo.

R. HERNRIED. - *Mein kleines Töchterchen.*

L'A. comunica alcune osservazioni fatte sulle piccole improvvisazioni della sua bambina di poco più che tre anni, e ne trae la conclusione che le leggi fondamentali della musica sono nate dalla sensibilità spontanea dell'orecchio.

Die Musik. - Stoccarda, gennaio 1925.

P. BEKKER. - *Was ist Phänomenologie der Musik?* (Che cos'è la fenomenologia della musica?).

L'A. cerca stabilire il preciso oggetto della materia, cioè «La natura, l'essenza del suono (come rappresentazione), e le sue leggi». In che maniera debba porsi questo studio così immensamente vasto, l'A. ha già indicato nel suo lavoro *Von den Naturreihen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stoccarda).

J. H. WETZEL. - *Die Melodie.*

«Germe e fiore della musica è la melodia...; quando tra melodia e polifonia domina il rispetto, l'amore e la fecondazione, sorgono genuine opere d'arte nei due campi... I veri pionieri sono quelli che, in un'età di supercultura, introducono la semplicità melodica...».

J. M. HAUER. - *Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang.*

L'A. è il profeta più caratteristico della musica ato-

nale a base di dodici note, e spiega (in rapporto con uno scritto di J. Korngold) come si risolvano certi conglomerati armonici ch'egli chiama *tropi*. Ma se, com'egli dice, «gli uomini veramente musicali sentono le tendenze risolutive (Spannungen und Entspannungen) delle combinazioni», vuol dire che c'è un senso tonale, quindi la tonalità esiste!

A. WEISSMANN. - *Giacomo Puccini.*

«...Solo dopo Verdi rimase italiano, pare trovando eco nelle anche più lontane parti del mondo... Puccini fu, se si vuole, un musicista sensuale, che rimase sempre se stesso, e salì tanto quant'era possibile. Come salvatore dell'opera, ebbe influenza sui compositori suoi contemporanei. Come maestro fu, in conclusione, onorato da per tutto. L'Italia ha ragione di rimpiangerlo...».

A. COEUROY. - *Gabriel Fauré.*

«I non francesi non possono capire che significhi Fauré per sentimento e per la musica francese. Era il nostro maggior musicista, se pure non il più forte...».

B. DE SCHLOEZER. - *Sergei Ljapunoff.*

Fu un vero maestro, della tendenza di Balákireff, ma senza personalità. I maggiori servigi furono resi all'arte dal Ljapunoff nel campo della pedagogia.

L. KALLENBACH. - *Das Musikalische Hören.* (L'orecchio musicale).

L'autrice cerca stabilire le basi positive (cioè indipendenti dal sentimento, che è individuale) dell'orecchio musicale, in rapporto alle ipotesi atonali a base di 12 note.

J. K. v. HOESSLIN. - *Eine neue Orgel für Byzantinische Musik.*

Notizie sull'organo per la musica bizantina e neogreca, di cui si è parlato a pag. 384 del nostro fasc. di dicembre p. p.

F. H. KLEIN. - *Die Grenze der Halbtonwelt.* (Il limite del mondo semitonale).

Come lo scrisse su *L'orecchio musicale* di cui si è parlato poco fa, qui si cercano basi positive per la scienza dell'armonia. Ma questa è una delle due forme (melodia ed armonia) in cui si manifesta la tonalità, cioè del dominio dei rapporti di varia acutezza dei suoni, quindi d'uno dei coefficienti del ritmo, il quale è movimento, e proprio una catena di slanci e di riposi. Questa opposta funzione delle note è il loro significato, e dipende, non già dall'acustica, bensì dalla sensibilità umana. Se di questa non si tiene conto, ogni calcolo riesce vano.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 gen. 1925.

K. HOLL. - *Sendschreiben.*

Come augurio per l'anno nuovo, l'A. invoca dagli artisti tedeschi, non un atteggiamento esclusivo, nazionale, conservativo, od internazionale, moderneggiante, od altro; bensì di sincera collaborazione col resto del mondo, sulla base di salda continuazione del grande passato.

W. SCHMID. - *Hugo Wolf und der Tübinger Kreis.*

L'A. completa con lettere inedite e con ricordi personali le notizie finora conosciute dei rapporti così tra Hugo Wolf e l'ambiente musicale di Tübinga.

DR. H. BIEHLE. - *Zur Geschichte des Klavierspiels.* (Sulla storia della tecnica pianistica).

Osservazioni, notizie, considerazioni sulla maniera di trattare il pianoforte di Beethoven, Liszt, Henselt, Rubinstein ed altri grandi maestri.

NINNIA(*)

(Ninna nanna)

TESTO

A ninnia, a ninnia!
Su pipiu si dormidi
E fai sa ninnia
A ninnia, a ninnia!

Si ti dormis ti corcu
In su lettu de mamma
Deu non m'ind'accunnortu
De ti lassai, parma.

TRADUZIONE

Ninna nanna, ninna nanna!
Il bambino s'addormenta
E fa la ninna nanna,
Ninna nanna, ninna nanna!

Se t'addormenti ti corico
Nel letto della mamma,
Io non è il coraggio
Di lasciarti, o palma.

CANTO

*a mezza voce,
lento e dolce*

A ni -

- nni, 'a ni - nni - al - Sa pi - pi - u si dor - mi - di E fa - i

(*) Dal „Canti di Sardegna” raccolti ed armonizzati da Giulio Para.

(Copyright MCMXXIII, by G. RICORDI & Co.)

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.

Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

sa ni - nni - a — A ni - nni - a, a ni - nni - a! — A ni -

- nni - a, ni - nni - a! Su pi - pi - u ni der - mi - di

E fa - i sa ni - nni - a — A ni - nni, 'a ni -

- nni - a! — A ni - nni, 'a ni - nni - a! —

x

Modo dei Pescatori nel varare le barche (*)

Lento $\text{♩} = 50$
lamentoso e lunghe le riprese

CANTO

Oh, da - jje a 'mna - re! Oh, tut - te 'na
Oh, for - za a ma - re! Oh, spin - gia - mo in -

Lento $\text{♩} = 50$

bbot - te! Oh, le - va, le - va, le - va, le - va, le - va,
- sie - me! Oh, le - va, le - va, le - va, le - va, le - va,

accel.

le - - - va! Oh, da - jje a 'mna - re!
le - - - va! Oh, for - za a ma - re!

lunga

dim. *col canto* *P*

(*) Dal „Canti della terra d'Abruzzo” riespressi da Ettore Montanaro.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

x

Oh, San.ta Leb-bre - te! Sta var - c'a
San - ta Li-be - ra - ta! Tu be - ne -

mè, be - ne - di - ci - mel Oh, le - va,
- di - ci la mia bar - ca! Oh, le - va,

le - va, le - va, le - va, le - va, le - va!
le - va, le - va, le - va, le - va, le - va!

E. KILIAN. - *Randglossen zur Regie der Meistersinger*. (Note in margine sulla direzione scenica dei Maestri Cantori).

Osservazioni su quanto si è migliorato nelle recenti esecuzioni wagneriane di Bayreuth (e pare sia stato ben poco) e su quanto rimane ancora da fare.

K. HOLL. - *Giacomo Puccini*.

L'A. cerca sinare la figura del maestro nel suo ambiente sociale e nei reciproci rapporti cogli altri compositori italiani contemporanei.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 15 gen. 1925.

Dr. R. Mojsisovics. - *Künstlerische Vererbung*. (Atavismo artistico).

Convinta difesa dell'accumulazione delle facoltà artistiche attraverso alle generazioni.

W. NOHL. - *Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven*. (C. Holz nei suoi rapporti con Beethoven).

Prima parte d'uno scritto che dipende dalla pubblicazione integrale dei Quaderni di Conversazione beethoveniani, fatta dall'A. in edizione Allgem. Verlags-Anstalt di Monaco di Baviera.

P. MARSOP. - *Schulmusikpflege*. III.

Caldo elogio di Albert Greiner, de' suoi metodi, e della Scuola di Canto scolastico che dirige ad Augsburg.

R. ZIMMERMANN. - *Zu Ferruccio Busonis Volkstum*. (Sulla nazionalità di F. Busoni).

In rapporto collo scritto di J. Leitz (vedi pag. 54 del nostro fasc. di febbraio 1925), dopo una lunga discussione etnografica, si spiega come Busoni non fosse « né italiano né tedesco » nella mentalità; mentre è facile sostenere il suo germanesimo di sangue, perché figlio « d'una madre tedesca e d'un forse soltanto esteriormente italianizzato germanico »!

E. PETSCHNIG. - *A. Bruckners nachgelassene Symphonie*. (La Sinfonia postuma di A. Bruckner).

Impressioni dell'esecuzione a Klosterneuburg della Sinfonia che Bruckner lasciò, ed era stata scritta tra la prima redazione della Sinfonia I e la Sinfonia II. Il lavoro pare porti le tracce della crisi d'anima passata allora dal maestro.

R. HERRIED. - *Die Autohuppe*. (Il corno d'automobile).

Note d'acustica. L'A. sentì un'automobile che suonava: si-sol, terza maggiore; ma invece di intender tale intervallo come Tonica di Sol Maggiore, ebbe senso di modo minore; perché? Perché le stesse note, in mi minore, hanno una distanza un po' più piccola che in Sol Maggiore, e basta una minima flessione acustica per risvegliare il senso d'una diversa funzione tonale.

Musikbote. - Vienna, gennaio 1925.

E' una nuova rivista, che ha per iscopo di guidare l'opinione pubblica attirando l'attenzione sulle cose più interessanti, sia della produzione musicale propriamente detta, e sia su quella della letteratura che alla musica si riferisce. Le recensioni ed i giudizi costituiscono dunque la materia della pubblicazione, con naturale prevalenza della cultura tedesca, e vengono raggruppati in articoli.

In questo fascicolo si parla di *Musica per Violoncello e Pianoforte*, di *Quartetti a Corda moderni*, di *Nuova musica per Pianoforte*. Il Dr. E. Ducey polemizza con M. Morold su Bruckner, R. GUNO presenta il suo libro su *Johannes Brahms*, ed O. SUTZG. commemora *Giacomo Puccini*.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, gennaio 1925.

A. SCHÖNBERG. - *Eine neue Zwölfton-Schrift*. L'illustre autore spiega un suo nuovo sistema di scrittura musicale a base di 12 note, presentando vari esempi e sottolineando la notevole semplificazione ottenuta. Naturalmente viene cancellata per l'occhio ogni traccia di funzione, cioè di significato tonale dei vari suoni.

P. BEKKER. - *Die neue Oper*. (La nuova opera). È indiscutibile il rinnovato interesse generale per la musica teatrale. La sostanza estetica dell'opera è data dall'elemento comune a tutte le sue varietà, cioè: « l'uomo che si rappresenta nel canto ». Quindi l'odierno movimento verso il teatro è « un nuovo riconoscimento della voce come rappresentazione... come mezzo della nuova musica. L'opera sarà davvero rinnovata, se sarà animata da questa sua vera essenza estetica ».

A. CASELLA. - *Giacomo Puccini*.

L'A. esalta il fascino personale, la chiarezza di vedute, la modestia, il senso del teatro, e l'acutezza critica del maestro di recente perduto.

E. GASSMANN. - *Felix Petyrek*.

L'A. non fa che presentare il giovane maestro, il quale spiega le proprie idee ed illustra i suoi lavori. Seguono notizie bio-bibliografiche.

Sveta Cecilija. - Zagabria, gennaio 1925.

Dr. M. GAVAZZI. - *Attraverso la Megimurie col fonografo*.

Resoconto della missione musicale compiuta dall'A. nella regione tra la Mura e la Drava, ricchissima di canti popolari. Vengono raccolte 120 melodie tra le più caratteristiche. Se ne danno saggi in note, con ampi commenti generali.

CANTO E PIANOFORTE

NAPOLI (G.).

MELODIE su parole di A. Catapano

111795. - *Mi par ch'io sappia*.

111796. - *Soavità*: « Il tempo che fugge ci toglie dall'estasi ».

111797. - *Ricordando...*: « Di tutta te, mi chiedo ».

111798. - *Sgomento*: « Viver non so più ».

111799. - *Troppo tardi!*...: « Tu che furtiva e tenera mi guardi ».

TRE LIRICHE di A. Catapano

115027. - *Arietta*: « M'aggio per la stanza ».

115028. - *Notturmo*: « Per entro la notte silente ».

115029. - *Tu sola*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

“I Cavalieri di Ekebù”, di Riccardo Zandonai al Teatro alla Scala (7 Marzo 1925)

La sala della Scala per la prima dei Cavalieri di Ekebù del maestro Riccardo Zandonai, su libretto di Arturo Rossato, aveva l'aspetto delle occasioni più solenni, tanta e così intensa era la aspettazione per giudicare una nuova produzione di chi è ormai assunto a rinomanza ben degna, conquistata con la propria genialità e la fervida operosità. I «Cavalieri» sono preceduti da ben sei opere, che attestano della versatilità e della sensibilità di Zandonai e delle quali ognuna reca in sé l'impronta di una spiccata eccezionale personalità. E si profilano così i suoi lavori secondo il loro spirito e la loro musicalità: tante opere, tanti aspetti della versatilità del musicista. Ricordate? Il Grillo del focolare, Conchita, Melenis, Francesca da Rimini, La via della finestra, Giulietta e Romeo. La sua fantasia, dunque, non si è cristallizzata in un unico determinato ambiente; ma riflette mirabilmente l'agile temperamento dell'artista, capace di passare, secondo gli detti dentro, da un argomento all'altro, senza per ciò offuscare o attenuare il motivo della sua ispirazione. Egli segue il grande esempio di Verdi, che posò con le ali del suo genio vibrare il volo sotto diversi cieli, così da eternare musicalmente passioni e paesaggi diversi — Nabucco, Trovatore, Traviata, Rigoletto, Don Carlos, Aida, Otello, Falstaff. E segue, con salda fede e per fortuna del melodramma, la tradizione dei grandi operisti nazionali.

I Cavalieri di Ekebù ne danno una prova luminosa. A conferire vita musicale ad un'opera non basta la melodia intesa e realizzata in forma più o meno arbitraria; ma occorre che questa si scioglia con un determinato palpito e con un appropriato colore, in modo che la musica fantastica delinei, descriva, dia, imprima, l'illusione di un ambiente.

Così questo si trova musicalmente riprodotto secondo lo spirito di Zandonai: in Conchita, con

una Spagna che non ricorda quella della Carmen, in Melenis con una Roma imperiale in decadenza, in Francesca con un ambiente medioevale rude, ora leggiadro, ora erotico, ora crudele, in Giulietta che eccelle per efficacia drammatica e per ardore di passione.

Nei Cavalieri era difficile, o per lo meno, arduo non lieve, ritrarre musicalmente un ambiente che ha delle caratteristiche così diverse da quelle a cui si è generalmente avvezzi.

Arturo Rossato ridusse il libretto per la musica di Zandonai da quella «Leggenda di Giosta Berling» di Selma Lagerlöf che conseguì con questo romanzo il premio Nobel, nel 1909. La natura del soggetto, dunque, era tipicamente disegnata con la suggestione di elementi coloristici e con taluni tratti caratteristici dei principali protagonisti del dramma, fra i quali la Comandante, Sintram, Cristiano e i Cavalieri. Ma grave era il compito assunto dal musicista e insidioso per assolverlo, giacché in questo libretto l'elemento fantastico non si dissocia dall'elemento umano; e il lirismo si accumuna alla forma caricaturale.

Ognuno, dunque, dei cinque quadri — di cui consta l'opera — ha una sua atmosfera, — luci ed ombre — uno spirito, un colore. E le persone del dramma parlano un linguaggio cui Zandonai ha conferito tutti i melismi della sua anima, e vale a dire accenti e palpiti di voci ritraenti una sensibilità, un tono, una forma propri dell'operista. Ed è in ciò la personalità di questo artista, il cui nome è ormai legato alla fortuna del melodramma nazionale contemporaneo.

Dal tragico al comico, dal passionale all'allegrezza, — ecco i vari aspetti della nuova opera, la cui musica non divaga mai. Sono visioni che traggono vita da idee ampie e agili, e però la melodia ha sempre il suo movente in

un sentimento e in un carattere ben determinati, né essa potrebbe animare stati d'animo diversi da quelli che la ispirano.

I Cavalieri di Ekebù hanno tre aspetti ben definiti: l'aspetto ambientale, l'aspetto lirico, l'aspetto caricaturale.

Ogni quadro ha la sua atmosfera, che i movimenti strumentali disegnano pittorescamente. E' la realizzazione sonora d'un paesaggio, quale la fantasia dell'artista trasse dalla fresca e vivida ispirazione. Nel primo quadro è l'ora del crepuscolo profondo, con il cielo grigio e sui campi pieni di desolazione fiocca la neve. Il cielo poi si rasserenava al tenero languido palpito delle stelle. Di qua una squallida casetta — e là, in alto, il castello di Ekebù, tutto splendente di luce. La musica riproduce con rara efficacia la cupa tragedia a cui soggiace, sconvolto, lo spirito di Giosta Berling, e la tristezza infinita e sconsolata del paesaggio boreale. Ritmi eguali di bassi e accenti disuguali dell'oboe s'intrecciano.

Un gaioletto scelme di fanciulle col garrulo coro rischiara e fuga tanta malinconia. La melodia pare rallegrare la terra fredda e arida. Un suono di campane nasce e si spegne come a richiamo alla vita di tanta solitudine.

Tale il clima musicale del primo quadro, un clima che Zandonai ha tratto dalla sua vivida fantasia, senza punto ricorrere al sussidio del folklore.

E in questo clima musicale si agitano, cantano, esultano, si abbattono le persone del dramma. Un'espressione lirica avvolge e quasi esalta l'anima dei due amanti — Anna e Giosta — e sulla trama di un linguaggio altamente suggestivo.

Ma ecco che irrompono sulla scena e Cristiano e i Cavalieri con il loro inno: Vecchia terra di Ekebù... Sin da quando essi si annunciano da lontano con la fanfaretta, lo spirito musicale tra caricaturale e sentimentale si delinea senz'altro con tocchi scultorei. Il grigiore della scena scompare, è come dileguato dalla larga, ampia, vigorosa frase, di carattere popolare. Una frase melodica, sonora e vivace, vibra squillante, esultante, ebbra di vita. Ed è qui che Zandonai è riuscito appunto a fermare decorativamente e psicologicamente la spavalderia, la millanteria, la gaezza del Cavaliere. I ritmi sono marcati con forza, con pesantezza, quasi a delineare la pomposità della lieta e burlesca brigata.

Il dramma dei Cavalieri è tutto nella musica, di bel rilievo, di larga significazione, a vivaci disegni di comicità e di caricatura.

E così l'atto primo, che s'inizia nella muta squallida tristezza, si conclude con la festosità barocca e ridanciana, una festosità alla quale lo autore ha prodigato tutte le risorse della sua immaginazione e della sua arte.

E questa figurazione musicale ritorna, ampiamente svolta nel secondo atto. Le singole parti del coro e dei Cavalieri s'intrecciano e si elidono in una linea armoniosa, piena di brio, e sorretta da quella sapienza tecnica che non è mancipia dello scolasticismo. La scena della presen-

tazione dei Cavalieri è di quelle destinate a rimanere come modello di arte comica. Ogni cavaliere ha la sua rappresentazione musicale, tipicamente. Né meno ardita e felicemente riuscita è la scena del teatrino, ai piedi del quale un'orchestrina suona e... stona. I corni accompagnano la scena d'amore che si svolge sulla piccola ribalta, con un ritmo di semicrome e con delle dissonanze e delle cacofonie curiosissime, un insieme che conferisce alla musica un effetto grottesco. Su questa trovata, di un'assoluta originalità, il violino suona arabeschi melodici e virtuosi di natura trigianesca tra il caricaturale e il drammatico, mentre l'ondata lirica a poco a poco incalza e la scena d'amore, sul teatrino, da semplice rappresentazione si trasforma in vibrante e appassionata realtà.

Nel terzo atto il primo quadro si svolge in un'atmosfera di malinconia e di tristezza: pennellate grigie, suoni rievocanti la poesia del Natale, accordi lirici come ad esprimere nostalgia accorata. L'estro descrittivo di Zandonai si ridesta e torna sul motivo del paesaggio squallido. La ribellione alla Comandante assume tono di tragica sonorità, sorretta da un ritmo cupo dell'orchestra.

Nel secondo quadro il tetro colore dell'ambiente si riflette sulla fredda terra, così come al primo atto. I bassi mormorano con monotono accento, e il fischio cromatico del vento è come il segno d'un sinistro presagio. Sorge l'alba e l'orchestra avvicenda i motivi dell'amore delle due creature smarrite e sconvolte con tocchi dolci, teneri, agili di melodia dolente, indeterminata.

Ed eccoci all'ultimo atto: un affresco. Il dramma delle passioni cede il passo al dramma della moltitudine.

Pochi compositori han sentito come Zandonai in teatro la concitata voce della folla, e l'hanno espressa con tanta vigoria di accenti. La vocalità trova qui la sua forma più conclusiva e sintetica. La facina tace, ma le voci risuonano con impetuoso fragore, che si attenua solo quando la Comandante, morente, volge l'estremo addio ai Cavalieri e alla folla, con dolcezza patetica e sconsolata. Poi il tumulto riprende.

L'inno dei Cavalieri sfoggia come una gran luce. Gli ottoni in orchestra ne sostengono con pomposa incisività il canto. I violini svolgono concitatamente un movimento di quartine e tutta una esultanza di suoni si leva dall'orchestra, tra i colpi di maglio, tra il battere delle incudini, mentre girano le ruote delle macchine e tutta l'officina sfoggia di luci e di fiamme.

E' un inno vocale-strumentale di meravigliosa potenza, di suggestione immediata.

I Cavalieri di Ekebù rivelano la compiuta maturità di Zandonai. In quest'opera tutto è equilibrio, tutto è armonica proporzione: la forza inventiva ha esatto riscontro nella maestria tecnica: anche lo strumentale, che in ogni opera di Zandonai ha sempre avuto un particolare rilievo, una personale impronta, questa volta, pur

non essendo privo di tal rilievo e di tale impronta, appare come semplificato, come spoglio di ogni elemento che non sia strettamente necessario alla funzione di un'orchestra « scenica ». La parola sonora ha sempre felice rispondenza nei rilievi psichici della persona scenica, così come il quadro, l'atmosfera, l'ambiente rispondono mirabilmente a un disegno di fantastica rappresentazione musicale.

Ai Cavalieri, dunque, il pubblico della Scala non poteva se non fare le grandi accoglienze che la cronaca ha registrate. Non vi fu neppure l'ombra di un dissenso.

Arturo Toscanini, apparve alla ribalta alla fine di ogni atto accanto a Riccardo Zandonai. Dopo il primo atto vi furono cinque chiamate; dopo il secondo sei; dopo il primo quadro del terzo altre quattro, e dopo il secondo cinque. Alla fine dell'opera Zandonai apparve alla ribalta altre sei volte.

Arturo Rossato partecipò meritatamente a gran parte delle chiamate al proscenio insieme coll'operista e con Toscanini. Un'ultima ovazione interminabile e entusiastica coronò degnamente il magnifico successo.

Toscanini diresse lo spettacolo con fervore appassionato, con zelo fraterno e instancabile. Sotto la guida animatrice del sommo direttore gli interpreti esecutori vocali furono tutti all'altezza della mirabile esecuzione. E li citiamo tutti, per debito d'onore: Elvira Casazza (*La Comandante*), Maria Luisa Fanelli (*Anna*), il tenore Lo Giudice (*Giosta Berling*), il baritono Franci (*Cristiano*), il basso Autori (*Sintram*), — e inoltre le signore Mannarini e Lanza nelle parti di *Ostessa* e di *Madre di Anna*. Nel gruppo dei Cavalieri vanno ricordati: Venturini, Nesi, Baracchi, Domenichetti, Baromeo, Genzardi, Votto, Menni, e Galli. Lodevole il coro, istruito dal maestro Veneziani, per foga e per bell'accentuazione. E ammirabile il primo violino prof. Nastrocci come impeccabile esecutore degli *a solo* del secondo e terzo atto.

Giovacchino Forzano ha dato una nuova prova per la messa in scena del suo duttile e vivace temperamento d'artista, artista sensibile a ogni nobile manifestazione d'arte.

Ora i Cavalieri si accingono a calcare le scene dei Costanzi di Roma.

E senza dubbio i figli della « vecchia terra » di Ekebù avranno in Roma eterna un'accoglienza degna della fama che già li circonda.

M. INCAGLIATI.

Tra le molte manifestazioni di rallegramento pervenute per lo splendido successo de *«I Cavalieri di Ekebù»* alla Scala, merita particolare ricordo il seguente telegramma da Sunne dell'autrice del romanzo *«La leggenda di Giosta Berling»* dal quale Rossato ricavò il libretto:

«Vi ringrazio per la buona notizia da Milano e vi prego di far sapere ai signori Zandonai, Rossato e Toscanini, come la loro magnifica vittoria mi ha reso felice. Selma Lagerlöf».

«Gli Amanti Sposi», di E. Wolf Ferrari alla Fenice di Venezia

Proprio venticinque anni dopo l'insuccesso di *Cenerentola* (il suo primo lavoro), Wolf Ferrari ha voluto chiedere il battesimo dello stesso pubblico della «Fenice» per la sua nuova opera *Gli amanti sposi*. E questa volta il giudizio è stato favorevolissimo.

Il libretto, in tre atti, è di Giovacchino Forzano, uno dei pochi che abbia veramente il senso del teatro, e sappia tenere continuamente desta l'attenzione del pubblico. Egli - in parte - si è ispirato al «Ventaglio» di Goldoni, ma invece che per un ventaglio, la giostra di galanterie avviene per una giarrettiere smarrita dalla marchesa Rosalba, legittima consorte del cav. Giacinto. A motivo di alcune scappatelle di quest'ultimo, gli sposi si separano (a malincuore, però, giacché si amano!) per riconciliarsi definitivamente dopo una serie di dispetti e di avventure graziose alle quali partecipano molti altri personaggi, spesso assai gustosi, che contribuiscono a dare vita e interesse ai tre atti brillanti e pieni di movimento.

Wolf Ferrari, la cui predilezione per il teatro giocoso è ben nota, nel rivestire di musica questo soggetto non ha smentito la sua rinomanza; egli oltre che ingegno vivace e acutezza di vedute, ha dimostrato mano esperta anche nel saper superare tutto ciò che di paradossale poteva presentare l'azione.

La sua nuova opera, che sebbene rappresentata soltanto ora è stata composta quasi tutta nel 1916, è pienamente riuscita; elaborata ed armonizzata con gusto, strumentata magistralmente, racchiude pagine piene di brio, di grazia, di fluidità e spesso originale melodia.

Ricordiamo la sinfonia, ritmicamente vivace e in cui sono accennati i principali temi dell'opera; la romanza del tenore, il duetto fra i coniugi, la canzone della giarrettiere, nel primo atto; quasi tutto il secondo, pervaso di profumo settecentesco, e specialmente la scena comico-sentimentale, veramente indovinata; la ronda, il canto dell'alba e il quintettino, nel terzo.

Il successo, come abbiamo detto, è stato fervido: tre chiamate all'autore dopo la sinfonia; cinque dopo il primo atto: otto, complessive, dopo gli altri due. Lodevolissima l'esecuzione, preparata con grande cura dal maestro Fabbioni, anch'egli applaudito e festeggiato assieme alla signora Pina De Martino, al tenore Polverosi, al baritono Parmeggiani ed ai minori interpreti.

Tutti gli abbonati al corrente col pagamenti riceveranno a titolo di omaggio il numero speciale di «Musica d'Oggi» — di prossima pubblicazione — dedicato a GIACOMO PUCCINI

«Il Gallo d'Oro», di Rimski Korciakoff al Regio di Torino

L'intreccio, furbesco e di sapore caricaturale, è semplicissimo. *Il Gallo d'oro* è il talismano di fortuna che un astrologo dona ad un debole Czar di un regno immaginario, perchè col suo canto lo avverta nell'imminenza d'ogni pericolo. E la fortuna arride al monarca con la conquista d'una bellissima donna ch'egli proclama regina, ma che l'astrologo richiede poi per sé. Lo Czar rifiuta e uccide l'astrologo: il gallo, ribellandosi, becca lo Czar e questi muore mentre la regina misteriosamente scompare.

La trama, come si vede, è più da balletto (e come tale, *Il Gallo d'oro* è stato rappresentato a Parigi ed a Pietrogrado) che da opera; è ricca di situazioni buffonesche e magiche che meglio risaltano nella mimica che nel canto. Difatti la coreografia e la mimica nell'opera - come è stata rappresentata a Torino - predominano addirittura sul dramma, e la sola orchestra assume e mantiene una loquacità preponderante e continua.

La musica, ad ogni modo (e notisi che il lavoro fu scritto prima del 1908, in cui avvenne la morte dell'autore), è interessantissima, seducente, ricca di folklore, originale nella concezione, adorna di preziosità che affasciano. Il coro vi ha grande parte. Forse sono più curati i dettagli, le piccole scene, i frammenti, ma ogni personaggio assume musicalmente un particolare rilievo. L'istrumentazione, doviziosa, rileva ancora una volta il tecnico poderoso, e la tessitura polifonica è ordita da mano espertissima.

Efficacissime le pagine dell'entrata della Regina, del coro dei guerrieri, la pesante marcia del terzo atto.

Il maestro Bavagnoli ha concertato lo spartito con minuziosissima cura, riuscendo a dar risalto allo strumentale ricchissimo e ad ogni più lieve sfumatura. Egli è stato coadiuvato assai bene in palcoscenico, da Viglione Borghese, dal tenore russo Raissouf, dalla signorina Sari. Sfarzosi l'allestimento scenico e i costumi. Complessivamente, nove chiamate.

«Scampolo», di Ezio Camussi al Verdi di Trieste

La grande notorietà della commedia di Niccodemi, che ad un certo momento sembrò volesse musicare Pietro Mascagni, aveva suscitato grande interesse nel pubblico triestino, che affollò il Verdi, desideroso e curioso di vedere come quella monella vivace e pettegola di «Scampolo» sarebbe assunta dalla scena del teatro di prosa a quella, di assai più ampio respiro, del teatro lirico.

Il passaggio poteva sembrare veramente arduo e scabroso, ma Ezio Camussi si è saputo disimpegnare con semplicità di mezzi, astraendo da

descrizioni ambientali e procurando di far rivivere con chiarezza di espressione e di sentimento il personaggio della protagonista.

Anche se non sempre vi è riuscito, è doveroso, però, riconoscere la sua onestà d'intenzioni nel mantenere il suo commento musicale aderente al libretto - che, meno che nel primo atto, è lo stesso dell'appiudita commedia niccodemiana - senza cercare di sovrapporvisi. Egli, più che altro, ha voluto disegnare un bel quadretto, ove predomina la nota sentimentale e la sua musica risulta discreta, leggera, varia di eleganze strumentali e di buona coloritura.

Il pubblico ha seguito la sua fatica con viva simpatia, specie nei primi due atti (al terzo vi fu qualche contrasto) chiamandolo al proscenio assieme ai valorosi esecutori, la Sassone Soster - soprattutto - il tenore Perea, il baritono Persichetti ecc.

Particolare lode merita il maestro Neri che ha diretto con nobiltà e buon gusto, collaborando fraternamente al successo.

Il quarto mese scaligero

⊗ Unica opera andata in scena, oltre *I Cavalieri di Ekebù*, della quale già abbiamo parlato, è stata *Aida*, già data nell'ultima stagione. Ed anche questa volta il successo è stato ottimo, per merito soprattutto del maestro Panizza che ottenne un'esecuzione colorita ed equilibrata.

Nuova protagonista era l'Arangi Lombardi, la cui voce parve adattatissima al personaggio. Accanto a lei la Zinetri sembrò una Amneris veramente a posto. Il tenore Pertile ritrovò calorosi consensi, ed il baritono Franci s'impose per i suoi doviziosi mezzi vocali. Vanno anche ricordati i bassi Righetti e Baromeo.

Smagliante l'allestimento scenico e ottimo il movimento delle masse.

⊗ *Il Trovatore*, interpretato dalla Poli Randaccio, dalla Gramigna ottima *Arcana*, dal tenore Crimi, dal baritono Molinari e dal basso Belli, sotto la eccellente direzione di Vitale, è stato accolto con vivo successo al Costanzi di Roma.

Hanno avuto luogo alcune esecuzioni straordinarie del *Mosè* di Perosi, diretto dall'autore; ne sono stati apprezzati interpreti le signore Benedetti e Tesorieri, il baritono Inghilleri, il Fullin, il Viltani, il Belli. Il pubblico è accorso numeroso a riascoltare il limpido, ispirato lavoro, e ha molto festeggiato l'autore.

⊗ *Jacquerie* di Marinuzzi, diretta dall'autore, ha avuto fervidissime accoglienze al S. Carlo di Napoli, come già a Roma, Trieste, B. Ayres ecc. Il pubblico gli ha dimostrato il suo caloroso consenso, chiamandolo ripetutamente al proscenio a fine d'ogni atto. Lo stesso maestro ha poi offerto un'eccellente edizione di *Falstaff*, protagonista Mariano Stabile.

⊗ A Genova (Carlo Felice) è piaciuto moltissimo il pucciniano *Schicchi*, nell'accurata direzio-

ne del maestro Berrettoni, e nell'interpretazione del baritono Noto.

Anche il *Boris*, diretto da Fabbri (Zalewski protagonista) ha avuto ottima accoglienza.

⊗ Molto lietamente si è inaugurata la stagione al Massimo di Palermo con la *Dejanice*, protagonista la Mazzoleni, direttore Lucon.

⊗ Due grandi successi ha avuto il maestro Montemezzi all'estero. Al Metropolitan di Nuova York, il suo *Gallarese* - che si dava per la prima volta - ha conquistato interamente quel difficile pubblico e la critica che, contrariamente alle abitudini, non ha lesinato né spazio né lodi grandissime all'avvenimento. L'autore che assisteva alla rappresentazione è stato assai festeggiato e con lui il maestro Serafin e gli interpreti: Maria Miller, Lauri Volpi, Danise e Didur.

Al Teatro Reale di Anversa, gremito dal pubblico più intellettuale, si è rappresentato, in francese, *L'Amore del tre re*. Ed anche quest'opera di Montemezzi ha avuto unanimità di fervidi consensi, con ben sedici chiamate agli interpreti.

⊗ Ad Amburgo, allo Stadttheater, dinanzi ad un uditorio imponente, presenti l'ambasciatore d'Italia conte Bosdari e l'ambasciatrice, i direttori dei principali teatri tedeschi ed i critici dei giornali di Berlino, Monaco, Dresda, Lipsia, si è rappresentata per la prima volta in Germania, ed in lingua tedesca, il *Belfagor* del maestro Ottorino Respighi. L'opera ha ottenuto un successo trionfale. L'autore è stato acclamato al proscenio 27 volte. Dirigeva l'opera il maestro Werner Wolff.

Il *Berliner Tageblatt* riassume il suo giudizio sul maestro Respighi definendolo «musicista che incatena il pubblico».

⊗ Ottima accoglienza ha avuto a Malta *Glietta e Romeo* di Zandonai, che si dava per la prima volta. Dirigeva il maestro Fugazzola.

Dello stesso autore, ha avuto caloroso successo, ad Altemburg, con ben 24 chiamate, *Francesca da Rimini*.

Recente successo al Teatro alla Scala

I CAVALIERI DI EKEBÙ

dramma lirico in 4 atti e 5 quadri
libretto di ARTURO ROSSATO

da "La leggenda di Gösta Berling", di Selma Lagerlöf

MUSICA DI

RICCARDO ZANDONAI

Opera completa per Canto e Pianoforte
e per Pianoforte solo.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

⊗ SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Il Trio composto del pianista Nino Rossi, del violinista Remy Principe, e del violoncellista Mazzacurati è apparso notevolissimo per l'equilibrio di sonorità e la chiarezza del discorso musicale. Come novità presentò un *Trio* di Guerrini, saldamente costruito, ben disegnato melodicamente e di fattura modernissima.

Anche il pianista Iturbi ha avuto ottima accoglienza, per quanto sia sembrato più raffinato che espansivo, dotato però di buone qualità tecniche.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Si sono avute due udizioni; una della pianista Elena Di Laura che dimostrò nitidezza di tocco e buon senso interpretativo; l'altra della violoncellista Onorina Semino (in continuo progresso artistico, vibrante e sensibile) e del soprano Nerina Baldissara che con bello stile ha interpretato arie antiche e liriche moderne. Ottimo collaboratore di entrambe, al piano, il maestro Enzo Calace.

⊗ TEATRO DEL POPOLO. — Il Quartetto Poltronieri ha proseguito la serie applaudita dei suoi concerti, presentando come novità un *Quartetto in re min.*, di Guido Guerrini, dedicato a Busoni. Il brano, modernissimo, di forma libera, di elaborazione soverchiamente tormentosa, ebbe buone accoglienze. Ottime, anche, le esecuzioni del *Trio in re min.*, di M. E. Bossi, come commentazione dell'illustre estinto. Ad una seduta parteciparono, assai applaudite, le cantatrici Giannina Russ, Conchita Supervia e Margherita Salvi.

⊗ CONVEGNO. — Buona accoglienza ebbero la cantatrice Freund, in un programma schubertiano reso con inappuntabilità di stile, ma con scarsa eloquenza, e il Quartetto Amar Hindemith, che dopo due brani esasperanti di Krenek e dello stesso Hindemith, compensò il pubblico con il bel *Quartetto in do magg.*, di Mozart.

⊗ CIRCOLO D'ALTA CULTURA. — Vero successo riportò il pianista Scarlino, ammirato in un bel programma che andava da Chopin a Debussy, attraverso Franck. Notevoli anche i concerti dedicati ad autori spagnoli ed a musiche di Ravel, entrambi preceduti da acconce illustrazioni del maestro De Paoli. Esecutori la cantante Rita Stobbla e i pianisti Piccini e Russolo.

La Federazione professionisti di musica dette negli stessi locali il primo concerto federale con musiche nuove — assai gradite e apprezzate — di Norsa, Toppi, De Plaasant e Ravasenga, pregevolmente eseguite da Dina Pardini (violino), tenore Dini e pianista Marino Beraldi.

Per la stessa Federazione si presentarono, nella Chiesa-Valdese, l'ottimo organista Goffredo Glarda e la signora Abba, distinta cantatrice.

⊗ G. U. M. — Dopo una serata a cui partecipò, ritrovando le stesse fervide accoglienze degli Amici della Musica, la violoncellista Semino, si ebbe un nuovo saggio di preparazione artistica, diretto amorosamente dal maestro Bellucci.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Oltre i concerti della cantatrice Ramoni e della pianista Gaigher, dotata di temperamento vibrante, merita particolare cenno quello del piccolo violoncellista Tibor de Makala, che fin d'ora denota rara intensità e dolcezza di suono nonché piena padronanza del fraseggio, qualità tali da fargli presagire ottima carriera. Egli fu inappuntabilmente accompagnato dal maestro Calace.

Unanimità consensi ottennero anche, in altre udizioni, le violiniste Letizia Calco e Dina Pasini. La prima, accompagnata dal maestro Santinelli, interessò — in un bel programma — per le eccellenti qualità di tecnica e per la calda espressione; la Pasini, ben coadiuvata da Enzo Calace, riconfermò le buone qualità già apprezzate altre volte.

ROMA

⊗ AUGUSTEO. — 15, 18 febbraio. Esecuzioni palestriniane di musica sacra affidate alla Polifonica Romana diretta da Mons. Casimiri. Vi partecipa assai apprezzato l'organista Don Raffaele Manari.

22, 25 febbraio, 1 marzo. Concerti diretti da Michael Balling, già noto a Roma per aver già diretto vari anni or sono all'Augusteo una serie di concerti e una stagione al Costanzi. Egli ritrova il favore già altra volta conquistato, offrendo vigorose e chiare esecuzioni della *Pastorale* di Beethoven, dello *Zarathustra* di Strauss, della *Seconda* di Brahms e di varie pagine di Wagner.

8, 11 marzo. Sergio Falloni, già apprezzato nella stagione scorsa, incontra anche quest'anno liettissime accoglienze, dirigendo l'*Ottava* di Beethoven, *Scheherazade* di Rimsky-Korsakof, la *Danza e Finale della Sakuntala* di Alfano, il *Don Giovanni* di Strauss e pagine di Roger-Ducasse e Wagner.

15 marzo. Georg Schneevoigt, anch'egli noto al pubblico dell'Augusteo per segnalati successi riportativi nell'anteguerra, interpreta con passionalità e vigore la *Prima* di Brahms e *Morte e Trasfigurazione* di Strauss, oltre a *La Valse* di Ravel.

⊗ SALA ACCADEMIA DI S. CECILIA. — La commemorazione del quarto centenario della nascita di Palestrina iniziata con la conferenza di Corrado Ricci e col concerto di musiche profane del Pierluigi diretto da Domenico Alaleona (in cui fu eseguita anche la canzone di Petrarca, *Chiare, fresche e dolci acque*) ha seguito a svolgersi, oltre che con i concerti diretti da Mons. Casimiri all'Augusteo, con una apprezzata udizione di musica sacra diretta nella Sala Accademica da Alberto Cametti, il quale ha inserito nel programma anche due composizioni di consanguinei

del Palestrina: il fratello Silla e il figlio Angelo.

Sono stati poi tenuti nella stessa sala due altri concerti: l'uno della giovane violinista Jenny Skolnik, rivelatasi concertista di grande valore, e l'altro della cantante Cecilia Cao-Pinna e della pianista Nina Borrelli, che hanno ottenuto anch'esse lieto successo.

FILARMONICA. — Si sono svolti apprezzati concerti del violinista Feuermann, del Quartetto di Roma, dell'ottimo pianista Gieseking, del Quartetto veneziano.

⊗ ALTRI CONCERTI. — Agli «Amici della Musica» il violoncellista Albini e il pianista Morozzo Della Rocca hanno offerto una gradita udizione di musiche antiche e moderne.

La «Corporazione delle nuove musiche» ha iniziato i suoi concerti alla Sala Sgambati: il Quartetto Amar Hindemith prima, e poi il Quartetto veneziano hanno fatto conoscere per la prima volta a Roma importanti lavori di Bloch, Bartok, Kodaly, Honegger, Hindemith, Krenek, e il *Quartetto dorico* di Respighi, assai applaudito; ed inoltre hanno fatto riascoltare i *Rispetti e strambotti* di Malipiero e il *Concerto per quartetto di Casella*. Il quale, in unione a Gieseking, ha offerto una interessante udizione di musiche per due pianoforti di vari autori, da Bach a Debussy e Stravinski.

In un concerto si è presentato personalmente, assai applaudito, il compositore ungherese Béla Bartok, quale esecutore al pianoforte di suoi lavori: allo stesso concerto hanno partecipato il violinista Chiti, il violoncellista Fabbri e la cantante Ghita Lénart che ha offerto una eccellente interpretazione del *Canti di Shakespeare* di Castelnuovo Tedesco.

Degni di nota, nelle altre sale, i concerti del violoncellista Fabbri, del compositore Spezzaferri, delle pianiste Bucsar, Ripper, del pianista Gigi Tedesco: alla Casa d'arte Palazzi ha avuto luogo una applaudita udizione delle «Melodie pascoliane» di Alaleona, interpretate dalle valenti cantatrici Maria Soccorsi e Maria Lazzari Gabrielli.

⊗ Per la cerimonia funebre al Pantheon, il 14 marzo, in memoria di Re Umberto I è stata eseguita la *Messa di Requiem* di Sgambati, sotto la direzione di Edoardo Vitale.

TORINO

⊗ Alla Pro Cultura si presentarono: il Trio Rossi-Principe-Mazzacurati, con l'ottimo successo avuto altrove: la cantatrice Pina Bitelli e il violoncellista Crepax, in musiche modernissime di Desideri, Veretti, Ghedini, Benvenuti, Mortari, Rocca, Toschi, i quali, meno l'ultimo, accompagnarono al piano; il pianista-compositore Luigi Malatesta, unitamente alla cantatrice Roncallo e all'arpista Colombo.

Interessantissimo il concerto di musiche di Bach, nella Chiesa del Corpus Domini, tenuto dalla cantatrice Stella Calcina e da Ulisse Mat-

they organista; e quello di polifonia classica offerto dalla Corale Tempia-Palestrina sotto la direzione del maestro Rostagno.

VENEZIA

* Oltre quello del Quartetto Poltronieri ricordiamo i concerti: del Quartetto Veneziano che presentò e fece applaudire il nuovissimo *Concerto* per quartetto d'archi di Casella; del Quartetto Amar in un programma ultra modernissimo; dell'arpista Margherita Clocognari e del violinista Ettore Bonelli; della cantatrice Rachele Maragliano Mori e della violinista americana Frances Berkowa. Tutti ebbero eccellente accoglienza.

BOLOGNA

* Ottimo successo del Trio Serato, Bonucci e Lorenzoni e del Trio Rossi-Principe-Mazzacurati, il quale ultimo fece applaudire il nuovo *Trio* di Guerrini.

Buonissime accoglienze ebbero anche il Quartetto Veneziano, i pianisti Iturbi e Raul de Kozalski.

NAPOLI

* Meuccia Zito, e Jenny Scolnik, due giovani violiniste, ebbero al Quartetto, personalissimi successi per le loro promettentissime qualità.

Alla Scarlatti destarono grande interesse Rita Brondi, Salvatore Scarano, F. M. Napolitano, la De Rogatis e Gilda Alello, in un concerto storico. Nè minori applausi ottenne l'udizione del violinista Maglione e del pianista Silvestri, in un programma composto di *Tre Sonate* di Wolf-Ferrari, Strauss e Pick-Mangiagalli.

Ottimo le udizioni del violoncellista Cassadó agli Amici della Musica, e del violinista Franz Pizzo al Politeama.

PALERMO

* La Corporazione delle Nuove Musiche ha dato due Concerti col Quartetto Amar, al Teatro Bellini. Del programmi, prevalentemente modernissimi, piacquero specialmente *Rispetti e Strambotti* di Malipiero ed un *Quartetto* di Bloch.

Allo stesso Bellini, auspice sempre la Società Concerti della Sicilia, piacque il violinista Feuermann, ben accompagnato dal pianista Natali.

Riuscita anche l'udizione della cantatrice Fabiani e della violinista Rosabianca al Nuovo Casino.

* Al Circolo Artistico di Trieste il pianista Turczynski tenne un bel concerto di musiche di Chopin.

* Il Sindacato Orchestrale di Brescia ha dato a quel teatro Grande una ottima udizione di musica sinfonica. Valente direttore il maestro Romani.

* Un importante concerto strumentale ha diretto il maestro Bandini al Municipale di Pia-

cenza. Vi figurava anche un suo delicato *Minuetto*, dedicato a Puccini.

* Il maestro Alessandro Peroni, del Liceo di Pesaro fu assai festeggiato a Sinigaglia per una interessante udizione pianistica dei suoi alunni.

* Un notevole risveglio si nota a Cagliari, in materia di concerti, organizzati da quell'Istituto di Musica, diretto dal maestro Fasano. Si sono avvicinati il Quartetto Poltronieri, le sorelle Amstad con la clavicembalista Ehlers, i violinisti Sannino e Feuermann, Gaspar Cassadó, i concertisti stabili, ecc.

* A New York hanno avuto unanimi e calorosi consensi i frammenti sinfonici delle *Tre Commedie goldoniane* di Malipiero.

* All'estero, recentemente, si sono eseguiti, con vivo successo, molte liriche del maestro Davico; a Londra (interpreti Jeanne-Jouve e Marguerite Nielka); a Sinai e Bukarest (Alice Viardot); a Helsinki in Finlandia (Näama Nyberg); a Riga (Franca Gordon); a Parigi (Marcella Geror).

* L'organista Ulisse Matthey è stato assai apprezzato dal pubblico e dalla critica in un concerto organistico al Conservatorio di Bruxelles.

* Al Théâtre Français di Anversa, il maestro Molinari ha diretto un grandioso concerto orchestrale, ottenendo un caloroso successo. Assisteva un pubblico numerosissimo. Sono stati eseguiti brani di Vivaldi, Martucci, Rossini e Respighi. Erano presenti l'ambasciatore d'Italia, principe Ruspoli, il governatore ed altre autorità.

* Il maestro Tullio Voghera ha diretto a Göteborg (Svezia), all'Orkester Förening un applaudito programma comprendente anche la *Sinfonia in fa magg.* di Martucci, e le *Fontane di Roma* di Respighi.

VIOLINO E PIANOFORTE

BECCE (G.)

116687. - *Légende d'amour.*

BIANCHINI (G.)

114530. - *Piccola romanza.*

BERISSO (A.)

Petite Suite.

118696. - 1. *Ricordanza.*

118697. - 2. *Femme jalouse.*

118698. - 3. *La promenade avec elle.*

DONAUDY (S.)

115923. - *Aria di stile antico.*

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALBERTINI (A.). — *Beethoven. Epistolario* (F.lli Bocca, Torino).

L'autrice, che pubblicò un primo volume su *Beethoven: l'Uomo*, presenta ora l'epistolario, che per la prima volta appare in italiano. È una pubblicazione, dunque, per cui gli studiosi e gli amatori di cose musicali devono essere riconoscenti ed incoraggiare noi stessi ad esprimere il nostro plauso. Ma ci sia permesso dire che avremmo applaudito anche più calorosamente se l'epistolario fosse completo. Invece la prefazione principia con queste parole: «Le lettere di Beethoven sono più di 1200 compresi un centinaio di biglietti agli amici e in particolare all'allievo Arciduca Rodolfo. Dalle raccolte finora complete del Fimmel (riveduta nel 1909), del Kastner, del Thayer (come base) e di altre minori, fra cui la scelta poco numerosa del Litzmann, tolse tutte quelle lettere che più mi parvero importanti e significative. Dalle poche lettere e dai biglietti che lasciai, perchè in parte ripetizioni di altre già accettate nella mia Raccolta, tolse tutte quelle frasi e quelle parole, che potevano avere un significato per la personalità di Beethoven o per un momento della sua vita o per uno stato d'animo e le misi nel mio studio *Beethoven: l'Uomo...*». Questo nuovo volume è fatto dunque cogli stessi criteri di semplice popolarizzazione che hanno caratterizzato il volume precedente.

Le lettere sono corredate di brevi note, che spiegano il loro contenuto in relazione alla vita ed alle opere del Maestro.

La traduzione non dev'essere stata sempre ovvia, dato lo stile di Beethoven, ed in complesso ci par doveroso riconoscere che l'autrice s'è disimpegnata bene. Forse qua e là sarebbe stato meglio dire «compositore» invece di «componista», «parti d'orchestra» invece di voci. Forse sarebbe stato meglio far sapere (per quanto sia un gioco di parole di nessuna importanza) che il vocativo della lettera di pag. 424 è uno scherzo: poichè Holz vuol dir legno, il Maestro scrive «Oltimo legno di mogano!». Ma più importante e più utile ci pare il desiderio provato esaminando questa raccolta: aggiungervi un indice, dove le lettere sieno ordinate per nome di destinatario e per data. Senza di ciò il maneggio del libro diventa incomodo.

La stampa corretta e bene leggibile si presenta bene, e noi auguriamo che questo lavoro giovi a suscitare anche in Italia studi beethoveniani.

WALKER (E.). — *A History of Music in England*. (Clarendon Press, Oxford).

È la seconda edizione del libro apparso nel 1907, d'un libro, dunque, bene affermato, e leggendolo se ne capisce il buon successo. Opera dedicata non ad archeologi (l'A. lo dice chiaro nella prefazione) ma a musicisti ed a

cultori di musica, lo svolgimento storico dell'arte in Inghilterra viene presentato in chiara sintesi esposta in forma efficace e gradevole, così da attrarre il lettore ed interessarlo all'argomento.

La materia è disposta in tredici capitoli: 1. Inizi. — 2. La musica nel XV ed all'inizio del XVI secolo. — 3. La metà del secolo XVI. — 4. L'era dei madrigalisti. — 5. Carlo I e la Reggenza. — 6. Purcell e contemporanei. — 7. Handel in Inghilterra. — 8. Contemporanei. — 9. L'ultimo Giorgio. — 10. Prima musica vittoriana. — 11. Tarda musica vittoriana. — 12. Musica popolare. — 13. Caratteri generali.

Segue un'Appendice sui maestri contemporanei. Qui l'A., poichè era necessario un limite, s'è stabilito di parlare solo dei maestri che hanno compiuto 40 anni. Il criterio può non essere artistico, ma è preciso, e meno discutibile che se, per esempio, l'A. avesse pensato a limitarsi davanti al sorgere delle tendenze nuove. Come classificare i musicisti in modo sicuro?

Anche nell'Appendice, dunque, nella parte che tocca l'arte contemporanea, il libro è serio, chiaro, sebbene un po' marcatamente prudente nei giudizi.

Nell'insieme del bel volume abbondanti esempi musicali illuminano il testo, così da farne un'opera viva per musicisti.

CASELLA (A.). — *L'evoluzione della musica a traverso la storia della Cadenza Perfetta*. (J. and W. Chester, Ltd., Londra).

La *Cadenza perfetta* è la formula che raccoglie e mette in reciproco rapporto le tre funzioni della tonalità: sottomodale, dominante e tonica. Essa sintetizza dunque l'intero meccanismo tonale e pertanto anche armonico.

I vari elementi che costituiscono la musica, cioè il ritmo propriamente detto coi suoi rapporti di durata e di forza, la tonalità nelle sue due forme gemelle «melodia» (in ordine di tempo) ed «armonia» (in ordine di spazio), ed il timbro (1), sono in realtà inseparabili l'uno dall'altro. Considerando quindi l'evoluzione d'uno degli elementi, è inevitabile di dare uno sguardo anche all'evoluzione d'ognuno degli altri ed a tutti assieme, sia nell'unico complesso, e sia nei reciproci loro rapporti.

Il titolo di questo libro è dunque esatto: in 72 pagine l'autore è davvero riuscito nel suo scopo «di concentrare in poco spazio una visione sintetica e cinematografica della formidabile evoluzione per la quale la primitiva e rozza polifonia medievale divenne progressivamente la liberrima arte sonora odierna», ed è opera molto interessante ed attraente al tempo medesimo.

È chiaro che per attuare questo rapido scorcio l'A. ha dovuto incedere la *cadenza perfetta* in senso largo: cioè partendo dall'immediato concatenamento dei tre accordi, e seguendone le amplificazioni, non solo dal punto

(1) Elementi che sono i coefficienti del ritmo, e nascono dai 4 caratteri dei suoni, per cui tutta la musica non è che ritmo.

di vista dell'arricchimento delle armonie, che da semplici vanno complicandosi grado a grado, ma anche dal punto di vista della fioritura ritmica, melodica, armonica, che si va man mano svolgendo tra un accordo e l'altro.

E così che la semplice catena di tre accordi, che diremo ascritti, va dando luogo a frasi, a periodi, ad intere ampie linee musicali, talvolta d'un respiro possente non sapremmo dire se più per l'intensità continua e propulsiva, o per la materiale durata della linea complessiva.

I vari esempi di questa bella raccolta vengono illustrati da commenti rapidi ed efficaci. Vi si ritrovano unite la sensibilità musicale e l'intelligente acutezza del Casella, che pare risponda e risuoni al richiamo di qualunque vibrazione sonora senza distinzione di tempo né di stile, pur che vibrazione vi sia veramente.

Auguriamo dunque che questo nuovo lavoro dell'ardito maestro arrivi tra le mani di quanti conoscano un po' l'armonia ed amano la musica.

Saranno molti in Italia? In ogni caso il libro è trilingue: italiano, francese, inglese, e non mancherà di trovare chi l'apprezzi al suo giusto valore.

GIULIO BAS.

VATIELLI (F.) — *Ragionamento e fantasia musicali di Petronio Isaurico*. (N. Zanichelli, Bologna).

Il volume apparve la prima volta nel 1913, edo dal Bocca di Torino. Nella nuova edizione, se ha perduto le illustrazioni di Barfreda da Bologna, è però di molto accresciuto nel testo. Raccolta di osservazioni in tonalità sarcastica su le miserie del mondo musicale, è piuttosto libro di lettura amena che di musicologia, sia tecnica che estetica e anche psicologica. Non vi manca neppure la novella (*Ménage oblige*) ed il racconto (*Il topoloso saggio*) e i dialoghi (*Intrusa*) o le amare verità (*Discorso a Pierino*); le satire vere e proprie (*Un congresso musicale*), le verità che nessuno vuol riconoscere (*Meditazioni estive*) e che sarebbe di somma importanza per l'Italia musicale riconoscere; anche la stoccata (*Il comm. Diavola*) o, se volete, la puntura con la penna bagnata d'inchiostro; e altre cose, esposte con un mezzo sorriso tunc arguzie e sottintesi, che si fanno leggere volentieri.

GIULIO FARA.

MUSICA DIDATTICA

Opere di Luigi Forino

La Tecnica razionale e progressiva del Violoncellista. 5 Volumi. (E. R. 168, 169, 170, 390, 391). - *Venti Studi* (E. R. 400). - *Ventuno Studi di Dupont* (E. R. 52). - *Sonate di G. S. Bach* (E. R. 430) - *Preghiera per 4 Violoncelli* (119273). (G. Ricordi & C., Milano).

Il maestro Forino è un vero benemerito dell'arte, poiché oltre all'attività ch'egli svolge quale insegnante nel R. Conservatorio di S. Cecilia di Roma, da molti anni mira pure a rendere indipendente la Nazione dai vincoli didattici della scuola straniera. Da poco è uscita la 5ª e ultima parte del suo metodo per Violoncello, che costituisce l'opera più vasta e profonda conosciuta in tal genere. Sul suo valore è inutile soffermarsi; basterà ricordare come man mano che i singoli fascicoli uscivano, venivano subito adottati da tutti gli Istituti musicali italiani e da moltissimi esteri, degna ricompensa al valore di chi aveva saputo affrontare e comporre una mole tanto

mirabile. I 5 volumi che devono servire per 5 anni di studio, sono guidati dal criterio dominante di trarre il maggior rendimento col minimo sforzo e di facilitare il compito dell'insegnante.

Lo studio dell'arco vi è svolto come in nessun'altra opera del genere; vi sono poi inseriti molti studi trascritti da altri istrumenti e ciò per abituare il giovane violoncellista a un meccanismo della mano sinistra tutt'affatto indipendente dalle qualità intrinseche dello strumento e rispondente alle esigenze delle musiche moderne. Per proseguire poi lo svolgimento di tale concetto e seguendo lo stesso principio, il maestro Forino preparò un'altra pubblicazione, i *Venti Studi per Violoncello*, segnandoli spesso con doppia digressione onde lo studio ne venisse facilitato. A complemento del lavoro, poi, curò gli *Studi del Dupont*, corredandoli pure d'una parte per secondo violoncello ad libitum. Ormai dunque si può dire che un giovane può diventare un perfetto esecutore studiando soltanto sulle pubblicazioni del maestro Forino.

Ma la sua attività non è ancora finita; ecco le *Suite di G. S. Bach*, ripresentate nella loro forma originale, sfrondate di tutte le aggiunte e alterazioni dovute a tanti revisori poco coscienti e scrupolosi. E se non bastasse, ecco una composizione originale, la preghiera *San Francesco parla alle tortore*, per 4 Violoncelli, composizione ispirata al più sentito e profondo senso francese, che sa condurre l'uditore raccolto nelle aperte campagne umbre, fra i vigneti e gli ulivi; una pagina piena di suggestione e di misticismo.

Altri lavori sono in corso di stampa e, per quanto ci consta, il maestro sta attendendo ad altri ancora. Ci troviamo di fronte, insomma, ad un'attività eccezionale; si direbbe che non solo il riposo, ma pure una relativa tranquillità sfuggono quest'artista, al quale forse non sembra di vivere se non è travolto da un moto voracioso. Esempio mirabile e raro, se non addirittura unico.

V. N.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

HAHN (R.) — *Nausicaa*. Opéra en deux actes. Phrase de Pallas. Chanson de Nausicaa. Chant et Piano. (Au Ménestrel, Parigi).

Due pezzi di melodia nobile e ben declamata, senza ardimenti ma anche senza pretesa d'averne. La Canzone è di carattere quasi orientale, fondata sui modi antichi ed ornata di vocalizzi.

NIEMANN (W.) — *2 Klavierstücke* op. 94. « Venezia » (Barcarola). « Impromptu-Caprice ». (N. Simrock, Berlino).

Pezzi leggeri ma garbati e d'effetto per dilettanti anche non troppo provetti.

MEDTNER (N.) — *Russisches Märchen* (Fiaba russa) op. 42 n. 1 für Pianoforte. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

Composizione di colore e d'ambiente locale senza difficoltà d'esecuzione.

KEMPF (W.) — *Sonate Cis moll für Violine allein*. Op. 13. (N. Simrock, Berlino).

Nuovo contributo alla letteratura per violino solo. Anche questo lavoro ha il carattere di palese derivazione bachiana che abbiamo riconosciuto in un'altra Sonata. Forse questa volta l'elemento personale è un po' più pronunciato. La difficoltà non supera i limiti consentiti ai buoni allievi.

O. S.

MOY (E.) — *From the Beginning*. 17 pezzetti per Pianoforte. (Winthrop Rogers, Londra).

Sono forse i più facili tra i pezzetti per principianti che ci sono venuti sotto mano, e sono anche tra i più graziosi, perché con quasi nulla l'autore ha fatto delle piccole musiche. Li raccomandiamo caldamente ai minimi pianisti della prima ora.

— *Pleasure Pieces for Pianoforte*. 2. vol. (Elkin e C. Ltd., Londra).

Sono veramente *Pezzi piacevoli*, facili, dei buoni maestri inglesi viventi, adatti a dilettanti di poche forze ma di buon gusto, di tendenze non classiche, ma prudenti.

BLUMER (TH.) — *Vier Stücke für Flöte und Klavier*, op. 54. (J. H. Zimmermann, Riga).

Quattro pezzi: Bolero, Visione, Serenata, Valse, per Flauto e Pianoforte, facili, d'effetto, in stile adatto a dilettanti che vogliono divertirsi senza tensioni di nervi.

DAVICO (V.) — *Adagio Elegiaco pour Violoncelle et Piano*. (Rouart, Lerolle et C., Parigi).

Una pagina di melopea semplice, sincera, espressiva, profondamente malinconica, senza difficoltà d'esecuzione, né per l'uno né per l'altro dei due istrumenti.

DE BREVILLE (P.) — *Prêtre d'après le Cantique de Molière pour Orgue (ou Piano) et Violoncelle (ou Violon, ou Alto)*. (Rouart, Lerolle et C., Parigi).

Nobile canto, fluente ed intenso, quasi una preghiera mentale. Nessuna difficoltà tecnica.

PICK-MANGIAGALLI (R.) — *Ombre di Sogni per Pianoforte*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Cinque brevi composizioni ispirate da altrettanti frammenti poetici, e precedate ognuna da illustrazioni a colori di M. Cino Filonario. Un insieme delicato e fine, certo destinato a quella parte del pubblico che è capace di sentire ed apprezzare ricercate sensazioni, tanto lontane dalle forti passioni, quanto dalla piana semplicità della vita.

MORTARI (V.) — *La Partenza del Crociato* (Il prode Anselmo). Ballata per Canto e Pianoforte. Versi di G. Visconti-Venosta. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Nel nostro fasc. d'ottobre p. p. (pag. 324) avevamo segnalato con calore l'apparizione di V. Mortari nel mondo musicale; oggi non esitiamo a dire che questa Ballata è un'affermazione di personalità.

Che sia la partenza del prode Anselmo credo lo sappian tutti: un fine ed arguto scherzo infantile. Di tale ambiente il Mortari ci mostra padrone assoluto, ed opera da artista efficace, con rara semplicità di mezzi ed anche più rara schiettezza di talento. E l'affermazione d'un musicista, e d'una tendenza, sana e decisamente nazionale, che va notata e seguita con ogni simpatia.

VOORMOLEN (A.) — *Livre des Enfants pour Piano*. (Rouart, Lerolle et C., Parigi).

Dodici pezzetti descrittivi, lunghi da una a due pagine l'uno, facili se non sempre facilissimi, specie per la lettura delle alterazioni cromatiche. E sempre musica delicata, anzi piuttosto ricercata, dunque scritta con finezza, ma un po' voluta. Il carattere dei singoli pezzi è bene variato, il ritmo spesso vivo ed efficace, la melodia scorrevole; ma l'armonia, a nostro giudizio, soverchia gli altri elementi, gravando un po' troppo sull'insieme.

MEDTNER (N.) — *Sonate Vocalise*. (J. H. Zimmermann, Riga).

Pubblicazione curiosa. Sono connesse due cose che,

almeno a noi, sembrano tra loro estranee: *Geveikter Plat* su testo di Goethe e la *Sonata-Vocalise* indicata nel titolo. Il primo dei due canti è una buona lirica, il secondo è una Sonata, per fortuna in un tempo solo, dove la voce fa come un flauto basso (dal do sotto le righe) al la che vi sta sopra, cioè canta senza parole durante 16 pagine. L'A. avverte, nella prefazione, che bisogna variare la vocale, così che nelle note brevi si pronuncino invece di *a*; e sta bene; ma tanto vocalizzo puro non è « contro natura »? La musica in sé non è nemmeno delle più alate, né in senso di vigore, né in dolcezza, e nemmeno ci sembra particolarmente vocale. Insomma questo lavoro ci fa effetto d'essere uno fra i tanti sperimentati, che ora più che mai si tentano con dubbio risultato.

IRELAND (J.) — *Your Bhoother has a Falcon*.

- *Skylark and Nightingale per Canto e Pianoforte*. (Winthrop Rogers, Londra).

Semplici e sentiti canti su delicati testi presi dalla raccolta infantile *Mother and Child* (Madre e bambino) di Cristina Rossetti. Come sempre l'Ireland pare deponga il non sempre lieve apparato tecnico di cui si serve nelle composizioni strumentali, quando compone delle liriche: allora il suo linguaggio si fa semplice e, crediamo, più sincero. Questi canti danno ragione a quegli inglesi che parlano di ritorno alla tradizione di bella e dolce semplicità della lirica dell'età elisabettiana.

BERTOLOZZI DE OYNELA (M. C.) - PALMA (A.) — *8 Canciones Salteñas* (G. Ricordi e C. - Buenos Ayres).

Brevi Canti popolari argentini, di carattere vario, ma d'impronta schietta, armonizzati con finezza. Se l'interpretazione armonica risponde all'ambiente non possiamo dire, certo che essa è mantenuta entro limiti di discreta semplicità, tanto più apprezzabili adesso, che è tanto generale l'imemperanza armonica, e ne risulta un insieme poetico e gradevolmente musicale.

BAINTON (E. L.) — *Summer*. Trio per 2 Soprani e Contralto. (J. Williams Ltd., Londra).

Un bel testo esodo di Shelley è qui cantato a tre voci scoperte (l'accompagnamento di pianoforte è aggiunto solo per le prove) in stile polifonico ma con una certa libertà, ed in un tono fresco e scorrevole.

GIULIO BAS.

TONI (A.) — *Sonata per Violino e Pianoforte*. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*. Bologna.

Questa del TONI, ch'egli classifica Sonata 2ª, data già dal 1911 e si dimostra quindi composizione giovanile. E in quattro tempi e segue nell'espressione armonica e melodica il gusto del romantico e nella forma un tipo evoluto e leggermente libero della sonata classico-romantica. Qualità caratteristiche dell'autore: una felice chiarezza e semplicità tematica, una fervida immaginazione negli svolgimenti e molta snellezza nella condotta. L'elemento polifonico vi è trattato pure con molta sobrietà e misura.

Il primo tempo — un veramente bel tempo di Sonata — si snoda chiaro ed appassionato, senza sforzi e ripieghi, ricco di svolgimenti e di combinazioni, con una grande varietà negli elementi decorativi.

Il secondo tempo, *largo*, recitativo, si apre con una frase ampia e molto espressiva, la quale poi si svolge, lungo il pezzo, sotto molti aspetti ineguali, per diminuzione e per variazione. Il carattere di questo tempo, però, che al principio si presenta largo e patetico, si muta poi subito in espressione tormentata e tormentosa, quasi di irrefrenabile irrequietezza.

Il terzo tempo — scherzo — osserva la forma dello scherzo con molta libertà ritmica e con molta fantasia: così da permettere al compositore di introdurre nella seconda parte di transizione una felice e brillante breve ripresa del tema del primo tempo della Sonata, in forma contratta. Molto ben riuscito anche il trio in maggiore, di carattere beethoveniano.

L'ultimo tempo della Sonata, finale, è un pezzo di chiusura di carattere brillante, con qualche breve passo di bravura per entrambi gli istrumenti.

Consiglio i violinisti di dedicarsi con amore allo studio di questa Sonata del Toni, consiglio alle Società italiane dei concerti di richiedere ai concertisti l'introduzione di questa Sonata nei loro programmi: sarà un gran bene per gli esecutori, per l'autore e per il buon nome della nostra arte musicale moderna.

F. BALILLA PRATELLA.

MAREO (E.) — *The Left hand Studies*. (Studi per la mano sinistra), per Pianoforte. (Edizioni Elkin, Londra).

Interessanti composizioni di difficoltà moderata e di ingegnoso effetto pianistico, patetico nel *Lament* e vivace nello *Scherzo*.

ALDERSON (A. P.) — *When green Leaves come again*. (Winthrop Rogers, Londra).

La canzone a due voci dal ritmo svelto appartiene alla serie delle canzoni per le scuole. Di estensione modesta, di chiaro disegno melodico, la composizione vanta notevoli pregi di buon gusto.

VALBONESI (G.) — *Gavotte e Masette* per Pianoforte. (Edizioni Forlivesi, Firenze).

L'autore basa l'intera composizione su un canone alla terza e riesce a rendere piacevole lo sforzo compiuto.

CHIOVENDA (A.) — *Medio Evo* per Canto e Pianoforte. (A. Allione, Torino).

Romanza per soprano, favorevole agli effetti vocali.

CRAS (J.) — *Fontaines* per Canto e Pianoforte (M. Senart, Parigi).

Il quaderno si compone di cinque liriche: *Hommage à la fontaine*, nella quale pare che il pianoforte riproduca il lento gocciolar dell'acqua cristallina; *De bon matin*, in cinque ottavi, che si svolge su un ritmo strumentale imitativo di delizioso effetto; *Offrande*, pure appoggiato a un disegno pianistico squisito; *Reste*, e *L'antique fontaine* che riproduce con infinta vaghezza il gorgogliar delle garrule acque di una fontana zampillante, che in un'intraducibile simfonia d'imprecisabili suoni pare voglia raccogliere tutto il poema del mondo liquido e scrosciante.

SHENTON (E.) — *Marching Song*. (Winthrop Rogers, Londra).

La canzone ad una voce appartiene alla stessa raccolta di canti per le scuole e si appoggia a uno spiccato ritmo di marcia, che nell'insistenza trova i migliori suoi elementi conduttori.

BAINTON (E.) — *Spring comes*. (Edizioni Winthrop Rogers, Londra).

Anche in questa composizione si sente la genialità dell'autore, che sa trar partito dall'efficacia ritmica in modo particolare.

CLARKE (R.) — *Infant Joy*. (Winthrop Rogers, Londra).

Non so perché, ma leggendo la breve composizione di Rebecca Clarke, il pensiero vola alle canzoni infantili di Mussorgsky. Forse un intendimento d'arte non troppo dissimile avvicina i due compositori.

QUILTER (R.) — *An old Carol*. (Winthrop Rogers, Londra).

Graziosa piccola pagina vocale per le piccole voci di breve estensione.

CLARKE (R.) — *Down by the Salley Gardens*. (Winthrop Rogers, Londra).

Breve composizione vocale spiccatamente interessante per un moderato senso di modernità.

BAINTON (E.) — *Dawn*. (Winthrop Rogers, Londra).

Tenuta di idee, ma attraente vaghezza imitativa nella parte pianistica.

BAINTON (E.) — *Sanctuaries*. (Winthrop Rogers, Londra).

Il compositore si dimostra padrone della tecnica e devoto seguace del buon gusto.

SERPENTINI (I.) — *Canti per gli scolari*. (Rocca, La Plata).

La serie si compone di dodici canti vari, ma raramente caratteristici.

LUPORINI (G.) — *Five Italian Songs*. (Cardilli, New York).

Una trasparenza luminosa rischiarata le cinque composizioni vocali dell'autore del *Dispetti amorosi*, ridenti di spontaneità e di freschezza melodica, ora vivace, ed ora improntata a una dolce sentimentalità.

SOMEREN GODFERY (M. van) — *Four Preludes* per Pianoforte. (Elkin, Londra).

Caratteristici nel ritmo e nell'espressione i quattro preludi presentano spiccate fisionomie diverse, raggiungendo efficacia singolare anche se il concetto musicale si riassume in poche misure.

ELISABETTA ODDONE.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

LISZT (F.)

- E. R. 9. - *Dodici Studi trascendentali*.
 E. R. 73. - *Sei Studi da concerto*.
 E. R. 106. - *La Campanella* di N. Paganini. Trascrizione.
 E. R. 105. - *Sei grandi Studi* (da Paganini).
 E. R. 309. - *Mormori della foresta*. (Dans le bois). Studio da Concerto.
 E. R. 310. - *Ronda dei Gnomi*. (Ronde de Lutins). Studio da Concerto.

Edizioni rivedute da A. BRUGNOLI.

- E. R. 48. - *Album di composizioni*.
 E. R. 86. - *Album di piccoli facili composizioni e trascrizioni*.
 E. R. 133. - *San Francesco di Paola che cammina sulle onde*. Leggenda.

Edizioni rivedute da F. BOGHEN.

EDIZIONI RICORDI



CONCORSI

Per la 2ª quindicina di maggio, è indetto a Cremona un Concorso Bandistico e Corale, per Corpi dell'Alta Italia, con vistosi premi. Chiedere chiarimenti al Comitato Feste di Maggio.

La Commissione per il Concorso alle Cattedre di Musica e Canto corale negli Istituti Medi e per l'abilitazione professionale è così costituita: Ottorino Respighi, Direttore dell'Accademia di S. Cecilia; Achille Schinelli, dell'Istituto Magistrale di Milano; prof. Saja dell'Istituto Magistrale di Roma.

NOTIZIE

Per il Monumento a Giacomo Puccini nel ridotto del Teatro «Alla Scala» e che sarà opera dello scultore Pietro Troubetzkoy, si è iniziata presso la Società Italiana degli Autori la sottoscrizione.

Teatro «Alla Scala»	L. 25.000
Casa Ed. G. Ricordi e C.	» 25.000
Casa Musicale Sonzogno	» 10.000
Società Italiana degli Autori	» 10.000
Claudia Muzio	» 10.000
Angelo Crotti	» 5

Totale L. 80.005

Le offerte si ricevono presso la sede della Società Italiana degli Autori, via S. Andrea, 9 Milano.

Si sono riuniti alla Scala nello studio del maestro Toscanini, oltre al maestro stesso, il sen. Albertini, Marco Praga ed il comm. Clausetti della Ditta Ricordi.

Il sen. Albegrini diede prima conto, quale ere-

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE

DUPORT (G. L.)

E. R. 435. - *30 Esercizi e Studi tratti dal Metodo per Violoncello*. Revisione ed ordinamento libero di L. FORINO. (Testo italiano, francese ed inglese).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

de di Arrigo Boito, dei proventi della sua eredità formati quasi esclusivamente dai redditi del *Nerone*, giacché quelli del *Mefistofele* erano stati legati ad altri; poi, ricordati i vaghi propositi di Boito stesso sull'uso di questi fondi, uso del quale egli aveva lasciato arbitro il suo erede, domandò ai presenti di illuminarlo col loro consiglio e di collaborare con lui nelle decisioni da prendere.

Esclusa ogni idea di erogazione immediata, ed adottato in massima il principio di accumulare una somma maggiore di quella ora disponibile, fu stabilito di pregare l'avv. Camillo Giussani di iniziare le pratiche legali necessarie per la costituzione e l'eruzione in ente morale di una *Fondazione Arrigo Boito* e di affidare al Consiglio di questa Fondazione, a cui l'erede passerebbe i proventi dell'eredità, ogni decisione sul modo d'impiegarli.

L'Istituto Internazionale di Canto, di Milano, ideatore il suo direttore maestro Tronchi, ha istituito un corso per Direttori d'orchestra, nel quale gli iscritti, oltre a studiare l'arte scenica, le voci ecc., potranno partecipare all'esecuzione delle opere che l'Istituto rappresenta nel Teatro Sperimentale di Borgo S. Donnino, ed al Nazionale di Milano.

A Napoli, si è costituito il sodalizio Luigi Boccherini, con l'intendimento di eseguire musiche in ospedali, manicomii, case di pena, ecc., a scopo filantropico e sotto la direzione del maestro Guido Laccetti.

Un nuovo Quartetto - ideatore Felice Boghen - è sorto a Firenze. Lo compongono i professori Vitali (flauto), Prestini (oboe), Pace (clarino), Bertoni (fagotto), e Calamandrei (corno).

Pure a Firenze, negli ultimi giorni di questo mese, si svolgeranno alcuni concerti vocali e strumentali diretti dal maestro Lorenzo Perosi.

Saranno eseguiti il *Giudizio universale*, poema sinfonico vocale, il *Salmo V°* e la *Suite Firenze*. L'attesa è vivissima anche perché il *Giudizio universale* e la *Suite* sono nuovi per Firenze, e il *Salmo* è un nuovissimo lavoro del maestro.

I cori sono composti di oltre 250 voci sotto la direzione del M.o Sandro Benelli.

Il violinista Michelangelo Abbado, titolare del R. Conservatorio di Parma è stato trasferito a quello G. Verdi di Milano.

Il maestro Cesare Nordio, il quale recentemente aveva vinto il Concorso per la Cattedra di Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione al Conservatorio di Palermo, e per quella di Composizione al Liceo musicale di Bologna, è stata ora nominato anche Reggente di quest'ultimo Istituto.

Nel prossimo luglio si inizierà nella magnifica Villa d'Este di Tivoli, un corso estivo per i musicisti, sotto l'alto patronato del Ministro della P. I. L'insegnamento è affidato ad un gruppo di artisti di valore e cioè: i maestri Respighi per la composizione, Consolo per il pianoforte, Corti per il violino e signora Valeri per il canto, i quali faranno conoscere ai giovani di oltre Oceano i sistemi culturali e la produzione musicale italiana.

La notizia della istituzione ha suscitato in America il più vivo interesse e numerosi musicisti americani si sono già iscritti al corso.

Si annuncia che l'opera alla quale il compianto Busoni lavorava da parecchi anni, *Il dottor Faust*, è stata lasciata da lui pressochè completa, e che le poche lacune saranno riempite da M. Ph. Jarnach suo allievo ed amico.

Si è pubblicato il programma del secondo festival musicale che si svolgerà a Praga dal 15 al 20 maggio. Vi saranno tre concerti della « Società Internazionale di Musica contemporanea » con brani di Busoni, Toth, Roland Manuel, Réti, Vittorio Rieti, Pisk e Karel, nel primo; di Kaminski, Kosa, Finke, Martinu, Vaughan Williams, nel secondo; di Krenek, Malipiero, Novák, Milhaud, Stravinsky, Bartók, nel terzo. Ed inoltre, un concerto corale e la rappresentazione di un'opera di Janacek al Teatro Nazionale; e dell'*Arianna e Barba-Bleu* di Dukas al Teatro Tedesco.

NECROLOGIO

FERNANDO DE LUCIA

E' morto a Napoli il 21 u. s., - pochi giorni dopo Kaschmann - questo altro grande artista del teatro lirico. Nato nella stessa città l'11 ottobre 1860, studiava contrabbasso al Conservatorio di S. Pietro a Majella, quando - per pura combinazione - rivelò le preclari doti della sua ugola. Materia rozza allora, che andò depurandosi e forgiandosi sotto l'amorosa e sapiente guida di Vincenzo Lombardi, direttore d'orchestra del S. Carlo, che completò l'artista e il cantante. De Lucia debuttò nel *Faust*, appunto al S. Carlo; fu una rivelazione, che valse ad aprirgli le porte del Comunale di Bologna, della Pergola di Firenze, del Convent Garden di Londra, ed a procurargli fama e ricchezza. Egli fu disputato dalle imprese di tutti i grandi teatri del mondo, ma preferì rimanere il più possibile nella sua bella città.

Fu uno dei primi e dei più acclamati interpre-

ti di *Carmen*, di *Pescatori di Perle*, di *Amico Fritz*, di *Iris*, di *Fedora*, e per il primo cantò *Bohème* alla Scala ed al S. Carlo.

Il suo repertorio era vastissimo, ed oltre che nelle suddette opere eccelleva nel *Rigoletto*, nella *Lucia*, nel *Barbiere*, nella *Lucrezia Borgia*, ecc. ecc.

I pregi dell'arte di De Lucia consistevano nello squillo smagliante della voce, nel fraseggiare appassionato, nella soavità di dolcezza, piena di sentimento e di umanità, nell'espressione di verità con cui componeva ogni personaggio: pregi tutti, che penetravano nel cuore dell'uditorio. L'arte del suo canto e della sua dizione - prettamente italiana - era inimitabile.

Ritiratosi dalle scene, gli venne affidata la cattedra di Canto al Conservatorio. Da parecchi anni era però ammalato, e l'ultima volta che cantò in pubblico fu nella Chiesa di S. Francesco di Paola nei funerali di Caruso. Chi vi ha assistito non dimenticherà certo tanto facilmente la commozione ch'egli seppe suscitare.

A Milano, il 2 marzo, Carlo Modesto Gallone, sostituto maestro di Cappella del nostro Duomo.

Pure a Milano, il comm. Giuseppe Lusardi, il più noto, forse, degli agenti lirici.

Con la sua abilità ed attività era riuscito a crearsi una posizione predominante nel mercato teatrale lirico. Era proprietario anche del giornale *Corriere di Milano*.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

ROSSI (Lorenzo de, detto Romano Abate).

E. R. - Sei Sonate per Cembalo, da eseguirsi anche con l'Organo. (Revisione di R. TENAGLIA).

ROSSI (M. A.)

E. R. 412. - Toccata. Libera trascrizione di A. TONI.

SCARLATTI (A.).

E. R. 129. - Composizioni per Clavicembalo, scelte. (Revisione di A. LONGO).

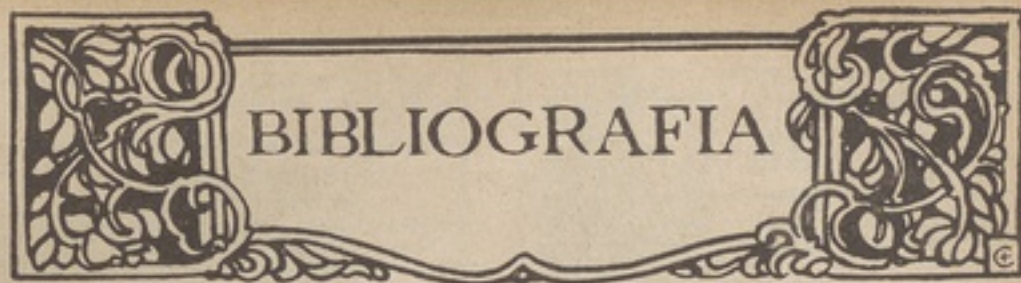
SCARLATTI (D.).

E. R. 10. - Cinque Pezzi per Clavicembalo, trascritti per Pianoforte da G. TAUSIG. (Revisione di F. BOGHEN).

TARENGHI (M.).

E. R. 88. - Piccole Scene d'infanzia. Sei pezzi facili. Op. 70.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



EDIZIONI RICORDI

CANTO

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

- JAMES (W. G.) (119780-81). *Hinemoi's Love Song*. Poem by Marjeda Batten. N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T.
 (119782-83). *When the yellow kowhai blooms*. Poem by Marjeda Batten. N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T.
 (119784-85). *Uñfold thy snowy pinions*. Poem by Marjeda Batten. N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T.
 MALLIA PULVIRENTI (J.). *Rispetto; O Regi- netta, che l'amaritudine dell'attesa...* Parole di Brigante Colonna. Ms. o Br.
 MARTINI (G.) (119796). *Plaisir d'amour* (Love's first Song). English version by M. Gartman. Ms. o Br. (Testo francese e inglese).
 TRYTEL (W. L.) (119800). *One hour*. Words by M. Gartman. Ms. o Br.

OPERE TEATRALI per Canto e Pianoforte

ZANDONAI (R.). I CAVALIERI DI EGERÙ. Opera completa.

PIANOFORTE

Studi e Composizioni originali

- MULLER (A. E.) (E. - 527). *Due Capricci*.
 SCARLATTI (D.) (E. R. 468). 25 Sonate. (A. Longo).
 TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 470). Tre Esercizi e Vent' Variazioni per le grandi estensioni del Pianoforte.

OPERE TEATRALI per Pianoforte solo

- LOMBARDO (C.). LA FOMARINA. Operetta. Libretto di G. Adami. Pezzi staccati per Pianoforte (con parole):
 119908 — ATTO I. Entrata di Fornarina, Coro e Danza (dalla «Serenata gelata» di A. Buzzipiccola).
 119909 — — Duettino comico: *La sui prati del Perù* (Fornarina e Tom).
 119910 — ATTO II. Duettino comico: *Che pretendi tu...* (Fornarina e Tom).
 119911 — ATTO III. Duettino comico: *Se tu piangi lo piangerò* (Fornarina e Tom).
 ZANDONAI (R.). I CAVALIERI DI EGERÙ. Opera completa.

VIOLONCELLO

FORINO (L.) (E. R. 464). Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista sul Violoncello, secondo i programmi del Conservatorio ed Istituti musicali.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

CUSCINA (A.) (119802). IL VENTAGLIO. Commedia musicale. Fantasia.

MARTINI (G.) (119797). *Plaisir d'amour* (Love's first Song). Riduzione di G. Coleman Young.
 TRYTEL (W. L.) (119801). *One hour*. Riduzione.

LIBRETTI d'Opere teatrali

I CAVALIERI DI EGERÙ. Dramma lirico in quattro atti e cinque quadri di A. Rossato, per la musica di R. Zandonai.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

- BERNARDI (G. G.). *Contrappunto*. (U. Hoepli, Milano).
 BERTINI (E.). 25 Studi, III Grado. Op. 32. (Pozzoli). (A. & G. Carisch & C., Milano).
 BUYA (A.). *Nuovo Metodo per Violino con la Teoria del Tetracordo*. Parte II, Fasc. II: Seconda e Terza posizione. — 95 Esercizi facili e preparatori al II Fascicolo della I Parte del nuovo Metodo per Violino. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 CORNAGO (L.). *Cento Solfeggi cantati con appendice di dieci Solfeggi parlanti*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MICI (G.). *Armonia Cromatica*. 39 Corso. (F. Bongiovanni, Bologna).
 ROSTAGNO (G. J.)-DELLA CORTE (A.). *Canzoniere Paraviano per le Scuole Elementari*. (G. B. Paravia & C., Torino).

PIANOFORTE A DUE MANI

- ABBOLITO (E.). *Il sogno d'un fanno*. (Presso l'A.).
 BANDINI (P.). *Nottano*. — *Idillio*. (Presso l'A., Piacenza).
 DE BREVILLE (P.). *Prelude et fugue*. (Rouart, Lerolle et C., Paris).
 EBEL (A.). *Tanzweisen*. Heft. I. — Heft. II. (N. Simrock, Berlin).
 FERRANTE (T.). *Omaggio a Taranto*. Preludio Sinfonico. Riduzione dell'Autore. (G. & P. Mignani, Firenze).
 FINZI (E. M.). *Minuetto settecentesco per Quartetto ad Archi*. Riduzione. (F. Bongiovanni, Bologna).
 GUNTER (R.). *Kleine Sonate E Moll*. Op. 2. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
 KLETZKI (P.). *Fantasia C. Moll*. Op. 9. (N. Simrock, Berlin).
 LIMENTA (F.). *Carillon*. Fox-Trot Andaluso. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MALIPIERO (G. F.). *Pasqua di Resurrezione*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 MIX (S.). *Profilo sintetico-musicale di Marinetti*. (Soc. Ed. L'Odierina, Roma).
 NIEMANN (W.). *Heitere Sonate*. Op. 96 — *Antike Idyllen*. Op. 99. (N. Simrock, Berlin).
 NORDIO (C.). *Il lago d'amore*. Da «Il poema di Bruges». Impresione sinfonica. Trascrizione. (C. Schmidt, Trieste).

- PICK MANGIAGALLI (R.). *Ombre di sogni*. Illustrazioni di M. Cio Filomario. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- SIEGL (O.). *Kleine Sonate*. Op. 36. — *Zweite Kleine Sonate*. Op. 38. (L. Doblinger, Wien).
- SIMPSON (N.). *Harlequin March*. (J. Williams Ltd., London).
- SINGERY (G.). *Premier Impromptu en Fa min.* (M. Senart, Paris).
- TRAVERSA (M.). *Maremma*. Melologo. Parole di L. Trotti Bentivoglio. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- TURINA (J.). *Jardins d'Andalousie*. Suite. (Rouart Lerolle et C., Paris).
- VOORMOLENS (A.). *Lion des enfants*. — *Scène et Danse Erotique*. (Rouart Lerolle et C., Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- KUNERTH (R.). *Deutsche Tänze*. Werk 38. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- ANGENOT (L.). *Sonate pour Violon et Piano*. (M. Senart, Paris).
- BOHNKE (E.). *Drei Sonaten*: für Violine solo; für Bratsche solo; für Cello solo. (N. Simrock, Berlin).
- BULLERIAN (H.). *Sextett Ges Dur für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier*. Op. 38. (N. Simrock, Berlin).
- DE BREVILLE (P.). *Prière*. Piano et Violoncelle. (Rouart, Lerolle et C., Paris).
- EHRMANN (R.). *Sonate pour Violon et Piano*. (M. Senart, Paris).
- GOBBO. *Fantasia pour Violon seul*. 3^a Suite. (M. Senart, Paris).
- GRAENER (P.). *Suite für Violoncell und Klavier*. Op. 66. (N. Simrock, Berlin).
- HOESSLIN (F.). *Quintett Cis Moll für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell*. Partitur. (N. Simrock, Berlin).
- HOYER (K.). *Serenade für fünf Blasinstrumente*. Op. 29. (N. Simrock, Berlin).
- KLETZKI (P.). *Sonate D Dur für Klavier und Violine*. Op. 12. (N. Simrock, Berlin).
- KORNAUTH (E.). *Klavierquartett C. Moll*. Op. 18. (L. Doblinger, Wien).
- LEWIN (M.). *Sonate für Violine und Klavier*. Op. 5. (N. Simrock, Berlin).
- PORFORA (N.). *Aria*. Elaborata ed armonizzata da M. Cozzi. Trascritta per Viola da L. TERTIS. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- PRATELLA (F. B.). *Sonata seconda per Violino e Pianoforte*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- ROHOZINSKI (L.). *Quatre Pièces pour Flöte et Violon*. (M. Senart, Paris).
- SAUVEPLANE (H.). *Quatuor en Fa min. pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*. (M. Senart, Paris).
- SIEGL (O.). *III Sonate in einem Satz für Violoncello und Klavier*. Op. 33. — *Burleskes*. Streichquartett in einem Satz. Partitur. Op. 29. — *Zweites Streichquartett in einem Satz*. Partitur. Op. 35. (L. Doblinger, Wien).
- TEDESCHI (L. M.). *Suite per Arpa, Violino e Violoncello*. (H. Zimmermann, Leipzig).
- THOMAS (K.). *Sonate in E. Moll für Violine und Klavier*. Op. 2. (Breitkopf und Härtel, Leipzig).
- WETZ (R.). *Streich Quartett N. 2 E. moll. für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell*. Partitur. Op. 49. (N. Simrock, Leipzig).
- KRONKE (E.). *Suite italienne für Flöte, Cello und Harfe*. (H. Zimmermann, Leipzig).

ARPA

- TEDESCHI (L. M.). *Chierfonte*. Op. 47. (H. Zimmermann, Leipzig).
- ZINGEL (R. E.). *Hymne*. (H. Zimmermann, Leipzig).

MUSICA SCENICA per Canto e Pianoforte

- VOLLERTHUN (von G.). *Inland-Saga*. Musiktragödie in 3 Aufzügen. Op. 18. (A. Fürstner, Berlin).
- ZELIOLI (G.). *Il buon pastore*. Operetta in 1 atto e due quadri. (Propr. dell'Autore).

GRANDE ORCHESTRA

- BARRIERI (M.). *Danzatrice mallarda*. Poemetto mimosinfonico per grande Orchestra e coro strumentale. Partitura. (Barabino & Graeve, Genova).
- BERISSO (A.). *Foglie d'Autunno*. Poema sinfonico. Partitura. (F. Bongiovanni, Bologna).
- FRANCKENSTEIN (von C.). *Variationen über ein Thema von G. Meyerbeer*. Op. 45. Partitur. (N. Simrock, Berlin).
- WETZ (R.). *Erste Symphonie C. moll*. Op. 40. Partitur. (N. Simrock, Berlin).

PICCOLA ORCHESTRA

- DE RUBERTIS (V.). *Serenate paesana del Molise*. (U. Pizzi, Bologna).
- SARLO (A.). *Mara*. Canzone Fox-Trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- TARLARINI (G.). *Hotell*. Marcia. (A. & G. Carisch & C., Milano).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

200
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandarci il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Somp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO



STRUMENTI MUSICALI
IN GENERE

BAROZZI PIERO

LUINO

(Lago Maggiore)
Casa propria - Telefono 1-12

Chiedere Catalogo campioni

H. VERCHEVIL

Dizionario del Violinista,
Violista e Violoncellista

seguito da un elenco dei violinisti celebri,
liutai, fabbricanti di archetti, dall'origine
del violino alla fine del XIX secolo.

Prefazione di E. YSAÏE - Traduz. di NELLA DE ANGELI

Un bel volume in 16, di 250 pagine: L. 10

Casa Musicale CESARE SARTI - Bologna

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
Bianche e Colorate da scrivere, da
Stampa, da Registri, per Musica, fine,
mezzo fine ed ordinarie, da Impacco,
da Giornali, di puro straccio per do-
cumenti, ecc.; Filigranate finissime;
Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
tutti gli usi; Bristol sopralfini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in
genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da
edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica
a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.



PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

QUESTO FASCICOLO SPECIALE DI

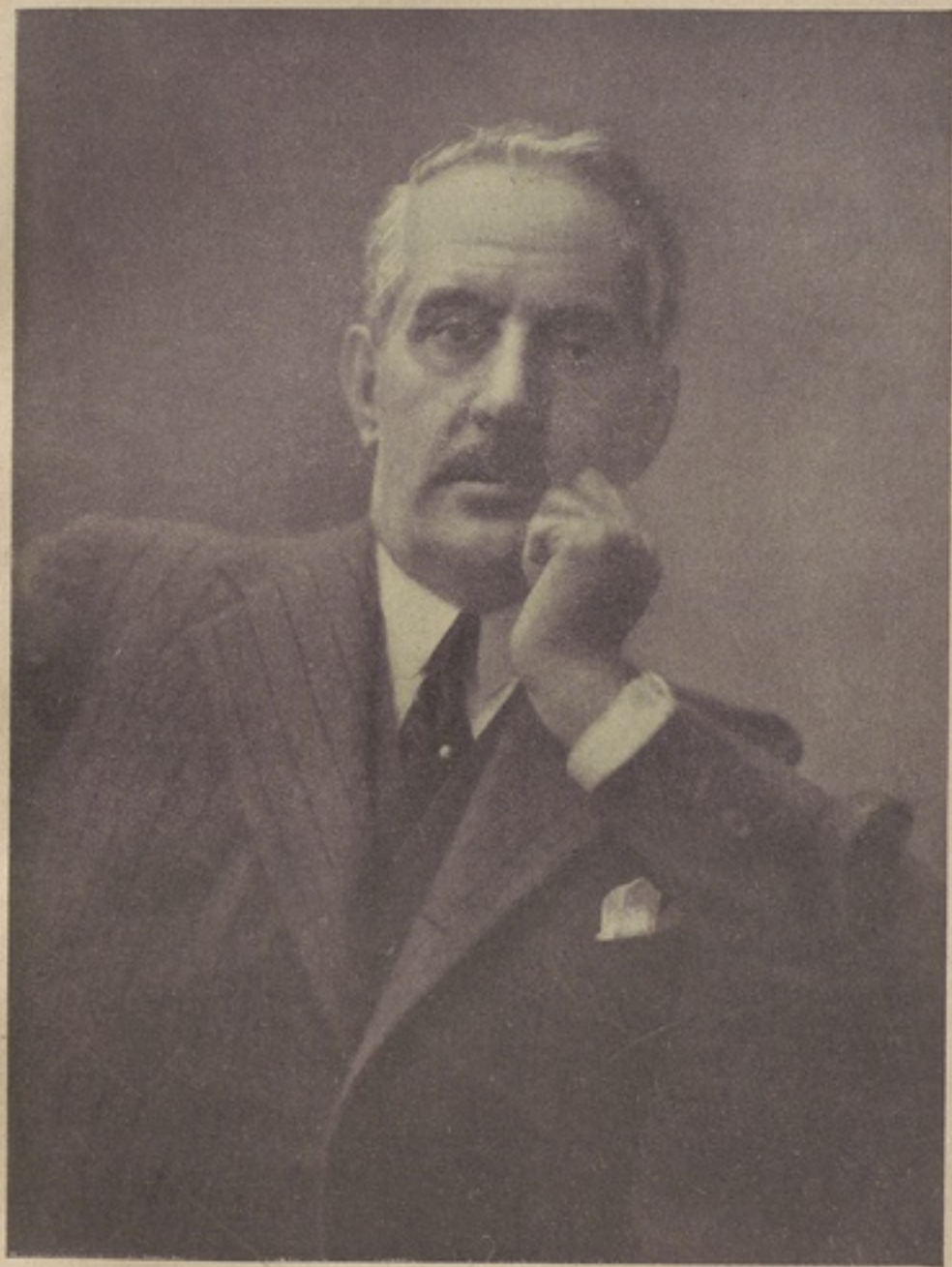
MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE

*È DEDICATO ALLA MEMORIA DI
GIACOMO PUCCINI*

DONO AGLI ABBONATI DI "MUSICA D'OGGI"

ANNO VII SUPPLEMENTO AL NUMERO III 1925



Giacomo Puccini



MUSICA D'OGGI

Nelle pagine che seguono, raccolte da noi con fervida e religiosa cura, abbiamo cercato di offrire ai nostri lettori un'eco dell'unanime rimpianto che la scomparsa di Giacomo Puccini ha suscitato nel mondo.

Questo inconsueto plebiscito di cordoglio e di esaltazione è l'indice sicuro del valore grande e imperituro dell'arte pucciniana.

E a noi, che per lunghi anni circondammo il Maestro e l'amico di tenero affetto e di ammirazione profonda, la certezza della sua gloria reca tale un conforto che quasi dimentichiamo il nostro dolore.

M. d'O.

UN ERRORE DA CORREGGERE NELLA DATA DI NASCITA DI GIACOMO PUCCINI

Il compianto Maestro ci ha lasciati senza conoscere la data della sua nascita, o per dir meglio conoscendone una inesatta. Finora, infatti, si era sempre creduto che Giacomo Puccini (e lo riteneva egli stesso) fosse nato il 23 dicembre 1858; invece un recentissimo esame dei registri parrocchiali della Metropolitana di Lucca, ha permesso di constatare come la nascita sia da fissare al 22 dicembre e non al 23. Avvertiti di ciò dal Sig. Antonio Puccini, figlio del Maestro, la nostra Casa pensò subito di documentare la rettifica per divulgarla e impedire così un inutile perpetuarsi d'uno sbaglio. Su indicazione dello stesso Sig. Antonio Puccini ci rivolgemmo al Sig. Lucchesi, Segretario del Comune di Lucca, il quale, aderendo gentilmente alla nostra richiesta, fece estrarre e vidimare l'atto autentico di nascita e battesimo del Maestro. Di quest'atto presentiamo la copia precisa e teniamo il documento a disposizione di chiunque desiderasse consultarlo:

PARROCCHIA DELLA METROPOLITANA DI LUCCA in nomine Domini. Amen.

Atto di nascita del Sig. *Giacomo Puccini*
estratto dai Libri battesimali, che si conservano nell'Archivio della predetta Chiesa
Metropolitana per l'anno 1858 Vol. 10 Atto 497

A di 23 Dicembre 1858

Giacomo - Antonio - Domenico - Michele - Secondo - Maria figlio del
Sigg. legittimi coniugi *Prof. Michele di Domenico Puccini e Albina*
di Sante Magi ambedue di Lucca

nato in Lucca nella Parrocchia di S. Paolino

il giorno 22 Dicembre 1858 a ore 2 ant. e battezzato al S. Fonte
di S. Giovanni il giorno 23 Dicembre 1858

Fu compare

Fu comare *Giorgi Agnese Balà*

Rilasciato il presente Atto a richiesta del *Ill.mo Sig. Sindaco del Comune di Lucca*
e in carta libera per ecclesiastico

ed è la Copia

Conforme all'Originale che si conserva nell'Archivio della suddetta Chiesa Metro-
politana.

Lucca, li 22 Gennaio 1925

(Timbro della Metropolitana
di Lucca)

In Fede

Per IL PARROCO
Sac. Antonio Guelfi Curato

CURIA ARCIVESCOVILE DI LUCCA
Visto per la vidimazione della firma
del Rev. Sig. *Sac. Antonio Guelfi*
Curato della Metropolitana
Lucca li 23 Gennaio 1925

IL CANCELLIERE
(illeggibile)

(Timbro della Curia
Arcivescovile di Lucca)

LA MALATTIA E LA MORTE

I primi sintomi del male.

Il maestro Puccini accusava già da qualche mese un malessere che, senza assumere alcun carattere di gravità, gli procurava, specialmente durante il riposo notturno, qualche noia.

Un mattino di maggio, nel giardino della sua villa a Viareggio ne parlava ad un amico che da Lucca era andato ad invitarlo ad assistere ad una prova di un coro che la « Schola Cantorum » Giuseppe Verdi, della quale egli era Presidente Onorario, doveva ripetere qualche giorno dopo al Concorso regionale di Firenze.

Il Maestro accettò l'invito e si recò la sera stessa a Lucca: accennò a qualcuno lo stesso disturbo, che del resto non aveva modificato affatto il suo aspetto giovanile e la giovialità del suo carattere: *Quelle benedette sigarette dovevano essere certamente la causa dell'irritazione alla gola*, diceva egli, *ma come rinunciarvi?* E il discorso divagava mentre nella mente sua si affollavano i ricordi giovanili; quella Chiesa di S. Nicolao (l'attuale sede della Schola Cantorum G. Verdi, dove quella sera il Maestro fu ospite), quante memorie racchiudeva! e come era stata ben trasformata in sala da concerti e come ben si adattava alle esecuzioni musicali; e così tra impressioni ed impressioni, tra ricordi e ricordi, applaudito dai cantori e dai presenti, ripartì in automobile per Viareggio.

Dopo qualche tempo, in agosto, il Maestro si trovava nel suo giardino col Sindaco di Lucca che, insieme ad altre persone,

era andato ad interpellarlo nei riguardi di una probabile esecuzione del *Trittico* per il prossimo settembre.

Appariva esteriormente un po' cambiato e anche i presenti lo notarono: un po' dimagrito, qualche leggera nube di tristezza che fugacemente passava sul suo viso quando ricordava l'ostinato disturbo, che ancora leggermente lo annoiava; si sarebbe potuto pensare che qualche triste presentimento lo afferrasse ogni tanto, ma il morale elevato e la sua consueta arguzia allontanavano questa impressione nei presenti, che attribuivano quel leggero cambiamento alla forma diabetica, ormai a tutti nota, da cui era affetto il Maestro.

Una sera dell'ultima decade di settembre il Sindaco di Lucca, il Concerto Comunale, ammiratori ed amici andarono a Viareggio a rendergli omaggio dopo la sua recente nomina a Senatore.

Puccini ricevette tutti sulla terrazza della sua villa con la consueta squisita cortesia, e insieme alla gentile signora e al figlio Tonio, fece gli onori di casa: offerse sigarette, ma non fumò, offerse champagne ma non bevve; i medici gli avevano raccomandato di astenersi dalle une e dall'altro e mentre accennava a questa dolorosa rinuncia pronunciò (e nelle sue pupille si spegneva un riflesso di tristezza), scherzando sulla sua assunzione al laticlavio, queste testuali parole: *Ormai ho avuto il massimo degli onori che è il documento ufficiale della vecchiaia e non mi resta che aspettare la morte.*

Ma le allegre note del Concerto Comu-

nale, schierato davanti al cancello del giardino, dissiparono l'atmosfera di tristezza e un brindisi di augurio e di felicità si chiuse fra gli evviva dei presenti.

Verso i primi di ottobre cominciò anche a Milano a circolare la voce, fra pochi intimi del Maestro, che la sua salute andasse un po' peggiorando; quel famoso disturbo si era accentuato e il consiglio dei famigliari e del suo medico di fiducia, professore Bianchini, l'avevano convinto ad interpellare il giudizio di qualche specialista.

Si tenne consulto con due distinti medici di Firenze: i professori Torrigiani e Toti, i quali non nascosero la loro preoccupazione pel sospetto di una neo-formazione profonda della laringe. In seguito a ciò, e sempre per consiglio del prof. Vivi, fu sentito anche il prof. Gradenigo, che confermò la diagnosi gravissima al figlio e lo indusse ad accompagnare il Maestro in una speciale Clinica di Bruxelles, dove lo avrebbero curato col radio.

Si sperava che, per essere stato vigilato fin dal suo primo manifestarsi, il male potesse venire domato, nè i più intimi, consci di tutta la sua gravità, disperavano che le recenti riserve della scienza potessero giovare in un modo definitivo o quanto meno dilazionare di qualche anno una catastrofe. Queste speranze erano avvalorate anche dal fatto che Puccini godeva d'un fisico robusto; eccettuato il non grave disturbo diabetico, la sua salute non era per nulla minata da organiche fragilità. Dopo il consulto di Firenze, i medici gli avevano proibito di fumare, e questo e un certo regime più vigile l'avevano fatto anzi prosperare fisicamente.

La partenza per Bruxelles.

Quando Puccini lasciò l'Italia, era in condizioni generali ottime. Le sue condizioni di spirito erano abbastanza soddisfacenti, per quanto il cupo fantasma di un possibile male grave ne turbasse le solitudini e le intimità familiari.

Egli era partito per Bruxelles direttamente da Viareggio, accompagnato dai

figli, essendo la consorte signora Elvira ammalata. Il maestro Toscanini s'era recato a visitarlo la sera precedente, rimanendo con lui a pranzo. Puccini non appariva molto turbato; l'indomani mattina, anzi, quando Toscanini si recò di nuovo ad abbracciarlo, era di buon umore e disse all'amico d'aver dormito benissimo. Il suo distacco dalla casa prediletta deve essergli però costato uno strazio interiore che nessuno saprà mai, e che solo pochi, Toscanini compreso, intuirono in tutto il suo tragico silenzio. Chi sa se il povero Maestro non abbia avuto il presentimento di non rivedere più la sua casa, di non tornare più a quella dimora che per tanti anni era stata per lui e pel mondo la pura sorgente delle sue limpide e armoniose melodie! La speranza non era certezza, e ciò bastava a render pauroso quel congedo senza parole.

A Bruxelles le speranze rinvigorirono, e il suo pensiero correva alla casa, alla consorte, di cui invocava continuamente la presenza, e che una dura fatalità, un forte catarro bronchiale, teneva in disperata solitudine a Milano, sorretta dalla vigile e valida assistenza del dott. Vivi, e al lavoro, per il quale s'era persino portato a Bruxelles del materiale.

Egli aveva preso alloggio in uno dei grandi alberghi del centro. Si rappresentava in quei giorni, alla Monnaie, *Madama Butterfly*. La sua presenza non fu notata, perchè egli si tenne quasi nascosto. Ma quando passò nella clinica specializzata per le applicazioni del radio, un giornale della sera annunciò che Puccini era a Bruxelles. La curiosità del pubblico si scatenò. Le simpatie pel musicista si manifestarono in mille guise. Il nostro Ambasciatore, Orsini Baroni, che era riuscito a difendere la tranquillità del Maestro, fu assediato dai giornalisti. La Regina, che era grande ammiratrice di Puccini, si interessò amabilmente all'infermo, chiedendo frequentemente notizie di lui. Un giornalista amico riuscì a visitarlo nella clinica.

— Si tratta di un male benigno, — disse il Maestro. — E sono venuto qui proprio per seguire un consiglio dei miei medici

italiani e curanti, Gradenigo di Napoli, Toti e Torrigiani. Avrei potuto scegliere per la cura e l'operazione una clinica di Berlino o una di Bruxelles. Ma ho preferito questa perchè il medico di Berlino era troppo vecchio.

— E come vi trovate qui, Maestro?

— Bene come si può stare in una clinica, — rispose dopo una pausa e sorridendo. — E poi i medici promettono di guarirmi. Non sto sempre in letto, sapete; esco qualche volta, quando non piove. Vado anche a mangiare in città. Ma non ho molta fame. E attendo la seconda fase della cura: quella che mi porterà, dicono, la guarigione. Se guarisco... Non ho più fumato i miei sigari: solo l'altra settimana ho acceso qualche sigaretta. Non voglio sapere che cosa i dottori faranno di me e della mia gola, sono nelle loro mani e cerco di essere un buon ammalato. —

Il giornalista proseguì così il suo racconto: Puccini, prendendo amorosamente la mia mano, la porta con la sua sull'ampio collare che gli chiude il collo, per varie ore del giorno e della notte. Sento con le dita i quattro proiettilini che chiudono il prezioso metallo di cui esistono nella sola Bruxelles 2 grammi. Il Belgio ha ora al Congo, nella regione del Katanga, qualche miniera di estrazione del radio in uno dei rari esemplari dei *Peckblander* del mondo intero.

— Ecco — dice amorosamente il Maestro — ecco quello che mi dovrà guarire — e preme con le sue dita sulle mie contro gli astucci che rinchiudono il radio, quasi per spingere il rimedio contro il male della carne.

Poi mormora lentamente: « Se guarisco... ».

Dieci giorni dopo Puccini fu raggiunto dal comm. Carlo Clausetti, uno dei gerenti della Casa Ricordi, suo intimo amico, che accompagnò anche la signora Fosca Leonard, figliastra del Maestro.

Occorse l'insistenza delle nipoti e delle amiche perchè la signora Elvira, tuttora inferma, desistesse allora di seguire la figliuola. Il dottor Vivi, medico di casa, dovette impedirle il proposito; ma ella tanto supplicò e scongiurò che riuscì a strappare alla figlia la promessa di essere immediatamente informata del giorno in cui il Maestro sarebbe uscito dalla clinica per partire senz'altro indugio.

L'operazione.

Puccini era uscito l'ultima volta dalla clinica domenica 23 novembre, e aveva fatto colazione all'albergo coi due figli, il comm. Clausetti e altri due amici. Era ancora pieno di fiducia, e poteva nutrirsi discretamente. La signora Fosca, prima di assumere la responsabilità di lasciar compiere l'operazione della tracheotomia, ebbe un colloquio particolare coi medici curanti, dal quale si comprese che l'operazione era l'unica speranza di scampo: senza la tracheotomia l'infermo si sarebbe andato aggravando e sarebbe andato incontro alla più straziante agonia.

Puccini era già preparato. Ma perchè potesse trascorrere una notte più tranquilla gli si disse che l'operazione era fissata per le 11 di lunedì. Le suore lo svegliarono invece alle 8 e lo trasportarono prima delle 9 nella sala chirurgica.

Puccini era già preparato.

Ma perchè potesse trascorrere una notte più tranquilla gli si disse che l'operazione era fissata per le 11 di lunedì. Le suore lo svegliarono invece alle 8 e lo trasportarono prima delle 9 nella sala chirurgica.



Puccini nel 1876.

gica, dalla quale uscì alle 12,30, dopo essere rimasto sotto i ferri poco meno di quattro ore. Un anestetico locale gli alleviò le sofferenze procurandogli un sopore intermittente, ma si può dire che egli si rese conto stoicamente di tutte le fasi della delicata operazione.

Era opinione dei medici che ogni pericolo sarebbe scomparso dopo quattro o cinque giorni. Essi spiavano ogni sintomo, constatavano con crescente compiacenza che non si sviluppava alcun segno delle complicazioni più preoccupanti, quelle di carattere polmonare, che sogliono avere una ripercussione fatale sul cuore. Il venerdì mattina le condizioni generali erano così soddisfacenti che, lasciata la clinica, i figli e gli amici si riunirono a colazione all'albergo, provando per la prima volta un grande sollievo. I figli avvertirono anzi la madre che da allora le avrebbero telegrafato una volta sola al giorno.

La catastrofe.

La sera stessa di venerdì 28 giunse da Milano un telegramma in cui la signora Puccini esprimeva la sua commozione e la sua gioia per le buone notizie, ma quel telegramma strappò le lacrime, perchè d'improvviso la morte stava bussando alla camera dell'infermo, mentre sembrava già rinascere alla vita. È facile immaginare lo strazio dei figli e degli amici fedeli. Il primo sospetto di un fulmineo aggravamento lo ebbero il venerdì sera, quando seppero che i medici avevano tolto gli aghi di radio dalla ferita, perchè avevano constatato che il cuore, dilatato, non reggeva più allo sforzo. Puccini trascorse la notte dal venerdì al sabato in uno stato di grande agitazione. Lottava contro la morte con le ultime risorse del suo organismo vigoroso. Teneva il capo ripiegato sulla spalla e di tanto in tanto levava le mani lasciandole cadere in segno di abbattimento. Ad un certo momento, per respirare meglio, si

drizzò sul letto e volle scendere. La suora e i familiari lo sorressero mettendolo a sedere in una poltrona. In quella posizione il respiro si faceva ancora più affannoso, ed egli stesso si rialzò per tornare a riadagiarsi sul letto. Lo sforzo parve abbatterlo per qualche tempo ed i familiari non potranno mai dimenticare lo strazio del respiro faticoso che per una notte intera sollevò il suo largo petto. Nelle ultime due ore si andò assopendo, ma mons. Micara, che rimase solo con lui per alcuni minuti e gli amministrò i Sacramenti, ebbe da lui l'ultimo cenno di risposta: quello alle preghiere. Erano le 11,30 quando il cuore del Maestro cessò di battere.

Puccini è morto quasi senza sofferenze. Ha egli avuto la conoscenza della gravità del proprio male? Ne ha egli conosciuto la natura inesorabile? Forse egli ha finto di ignorarlo per non aggravare lo strazio dei suoi cari. È questa la convinzione delle buone suore che lo curavano e alle quali egli aveva rivolto parole scherzose. La più giovane, suor Joseph, oriunda di Reims, aveva il dono di farlo sorridere anche nei momenti di accasciamento.

Un giorno un'ammiratrice chiese di vedere il Maestro, ma la suora non glielo poté permettere e si fece dare il grande mazzo di viole di Parma che ella aveva portato. Quando la suora lo porse al Maestro, gli disse scherzando che non aveva voluto lasciar entrare l'ammiratrice per gelosia. E allo scherzo Puccini parve divertirsi. Le suore sono ancora commosse della sua affabilità e della sua bontà. Nè d'altronde finiscono di parlare della devozione ansiosa ed amorosa manifestata dai figli e dagli amici. Non è a stupire che con le suore, premurose ed amorevoli, Puccini si sia lasciata sfuggire qualche frase accorata che tradiva la sua consapevolezza della realtà. Egli prevedeva anche la possibilità di sopravvivere con la voce spenta e la prospettiva gli strappava i segni di un'angoscia che si guardava bene dal lasciar sospettare ai figli.

LE ONORANZE FUNEBRI

....

A BRUXELLES

L'omaggio alla Salma.

L'alba del primo dicembre si manifestò con un cielo grigio e una pioggia fine e insistente. La salma lacrimata era stata vegliata durante la notte dal figlio Antonio e da due suore. Di prima mattina la figlia Fosca e la signora Toscanini, giunta da Milano per darle conforto, andarono a baciare la fronte del Maestro. Alla clinica, tutti erano già in piedi. Nella camera ardente, il grande cero acceso di fianco, Puccini appariva più pallido, con la bocca più aperta, sprofondato in una valanga di fiori. Le terre di Bruges, di Gand e di Malines avevano vuotato tutti i loro giardini per rendere omaggio all'autore della *Bohème*.

Moltissimi ammiratori entrando nella camera ardente, non riescono a vincere la commozione e scoppiano in singhiozzi. Intanto da ogni parte continuano ad arrivare fiori.

Antonio, in piedi, piange di fronte alla salma. Piange, insieme a Tito Ricordi, che è appena arrivato da Parigi.

Alle ore 9 arriva una grande corona di crisantemi e di gigli che reca sul nastro il nome di Benito Mussolini. È deposta accanto alla salma, che ha dall'altra parte la corona di orchidee, veramente magnifiche e gigantesche, del Re d'Italia e quella di crisantemi gialli dei Reali del Belgio. Una immensa corona con la scritta: « La tua Elvira », è di crisantemi e di mimose. Intanto un pietoso pellegrinaggio si compie nella fatale stanza N. 4, dove Giacomo Puccini morì. La signora Fosca Leonardi-Puccini vi è salita con la signora Toscanini per rivivere le ore tragiche della vigilia.

Alle nove e un quarto precise si presentano quattro inservienti delle pompe funebri. Il triste momento è venuto. Essi si inchinano e depongono a sinistra della salma, una bara di quercia, rivestita di zinco, con fondo lilla e pizzo nero. Antonio ha ancora un grido, che in questi giorni gli è tornato parecchie volte sulle labbra: « Povero papà! povero papà! ».

Gli inservienti stendono a terra un funereo tappeto. Prendono la salma ed amorosamente la pongono nella bara, che rimettono poi sul tappeto. È rimasta sul bianco lenzuolo una leggera forma di Giacomo Puccini. Il silenzio della camera ardente è rotto dal bisbiglio delle preghiere della suora e dai singhiozzi di Antonio. Fosca, per fortuna, è stata pietosamente allontanata; non avrebbe, forse, potuto resistere più. Di tanto in tanto si fa sentire un improvviso scoppio di pianto di qualche ignoto ammiratore.

La bara di Giacomo Puccini è posta, quindi, sul catafalco. Ora Antonio, con impeto d'amore, ritorna ad aggiustare la cravatta che si era un poco scomposta e depono nelle mani un ramoscello di mimosa preso dalla corona inviata dalla mamma. Sono gli unici fiori che Giacomo Puccini porterà con sé sotto terra. La commozione raggiunge il massimo, quando ad un segno del direttore delle pompe funebri, che è entrato e si è inchinato profondamente, si chiude il coperchio di zinco che è saldato dalle fiamme. Non si udì per qualche attimo che il crepitio vivo della fiamma. Intanto, di fuori una immensa folla attendeva la formazione del corteo per rendere l'ultimo omaggio a Giacomo Puccini.

Al momento di deporre la bara sul carro funebre, dieci giovani italiani di tutte le

condizioni sociali si offrono per reclamare l'onore di portare a braccia il glorioso Maestro fino al carro.

Le corone.

Le corone, intanto, continuano ad arrivare come per il meraviglioso rinnovarsi di non so quale primavera. L'ambasciatore giapponese Adatci, in memoria di *Butterfly*, viene a deporre una corona di mimose.

Moltissime sono le piccole offerte di corone e di mazzi. Accanto alla grande corona dell'Ambasciatore d'Italia e del Console, accanto alla ricchissima corona del teatro « de la Monnaie » e di un giornale mondano di Bruxelles, l'*Eventail*, delle Case Ricordi e Pirelli, dei comm. Clausetti e Valcarengi, vi sono piccole offerte spontanee e modeste di tante ammiratrici anonime.

Vi è un piccolo mazzo di violette con un biglietto sul quale era scritto: « *En souvenir de Musette* ». Due piccole rose legate con uno spago grossolano avevano un biglietto un po' sgualcito, con la scritta: « *Une pauvre Mimi* ». Sono le offerte dei semplici fiori, quelle che hanno resa più significativa l'apoteosi di Giacomo Puccini.

Mentre sulla piazza della Couronne, la folla attendeva e centinaia di automobili formavano un corteo impressionante, i dieci giovani trasportarono la bara a braccia e uscirono dalla camera ardente, traversando il viale di corone meravigliose. Vi è nell'aria l'acre odore dei fiori che cominciano ad appassire, frammisto all'etere della clinica chirurgica. La suora che aveva vegliato Giacomo Puccini per tante notti, la dolce suora Ermanno Joseph, in un angolo della camera ardente, piange, ma cerca di non far rumore. Così tra la commozione di tutti, Giacomo Puccini esce dalla casa dove aveva sofferto ed è morto. Fuori, il sole aveva vinto le nuvole grigie del mattino.

Il carro funebre, attaccato a quattro cavalli, attendeva. Un'immensa folla salutò con un silenzio religioso la salma del Maestro quando apparve sulla via. Sulla bara furono deposte le corone del Re Vittorio,

dei Reali del Belgio, di Mussolini, della moglie, dei figli e degli amici. Tutte le altre, numerosissime, ricoprivano parecchie altre vetture.

L'imponente corteo.

Il corteo immenso si muove circondato dalle bandiere delle società italiane: Mutuo soccorso, Società di beneficenza, Associazione dei Combattenti, Fascio, Dante Alighieri; Les Amitiés Italiennes. Dietro il feretro è Antonio Puccini con pochi familiari, fra i quali Tito Ricordi, Carlo Clausetti, il sig. Schnabl, Alberto Magrini, compagno di caccia e di viaggi del Maestro, ed altri familiari. Il corteo era lungo press'a poco mezzo chilometro. Dopo il gruppo dei familiari e degli amici, seguiva una fila di automobili, nella prima delle quali era l'Ambasciatore d'Italia con la figlia del Maestro, signora Fosca Leonardi-Puccini, che non si reggeva dallo sforzo compiuto ed era assistita dalla signora Toscanini.

Lungo tutto il percorso dalla Avenue de la Couronne, ove si trova la clinica, che guarda la piccola piazzetta fiamminga nella quale si innalza il monumento al pittore Wiertz, via e piazza del Trono, via Ducale, e fino alla Chiesa di Santa Maria, una immensa folla si assiepa ordinata da un perfetto servizio di polizia.

Si calcola che circa 80.000 persone abbiano assistito a Bruxelles agli imponenti funerali di Giacomo Puccini; agli sbocchi delle strade, alle finestre, ai balconi, la stessa folla compatta, ossequiente e commossa. Molte persone piangevano, altre salutavano con segni della mano e dei fazzoletti, moltissimi i popolani. Era il passaggio di un trionfatore, veramente.

La cerimonia in chiesa.

Quando il corteo giunse alla Chiesa di S. Maria, che era già letteralmente ricolma di folla, la commozione era giunta al vertice. Al risonare delle campane, nell'istante in cui la testa del funerale arrivò sulla piazza prospiciente la chiesa, l'anima della

folla ebbe un brivido di riconoscenza per l'artista che seppa cento volte commuoverla.

La chiesa, parata completamente a lutto, era tutta illuminata da migliaia e migliaia di ceri. Pareva diventasse tutta ardente ed aveva l'aspetto delle grandi occasioni. Mai S. Maria, era apparsa così bella e solenne agli occhi dei belgi. Sette sacerdoti, in pompa solenne, erano andati incontro alla salma del Maestro al limite del Comune di Scharbaek. La funzione funebre fu molto commovente. L'organo accompagnò il servizio. Il Nunzio monsignor Micara impartì l'assoluzione. Laura Bergé, una delle più rinomate artiste del teatro « de la Monnaie », che aveva parecchie volte interpretato *Tosca*, cantò in modo magnifico l'*Ave Maria* di Gounod e il *Panis Angelicus*, un canto di César Franck, il gran sinfonista vallone. Alla cerimonia in chiesa, assistevano il rappresentante del Re Alberto, gli ambasciatori d'Inghilterra, di Francia, di America e del Giappone, i rappresentanti dei Ministri, del Senato, della Camera, moltissime personalità belghe e tutte le notabilità della colonia italiana, l'*élite* intellettuale, artistica e musicale della capitale.



Puccini (e P. Fontana) nel 1884 (Le VIII).

La partenza per l'Italia.

Uscita la bara alle 14 dalla chiesa di S. Maria, il corteo si riformò immediatamente e continuò fino alla stazione del Nord, dove, protetta ancora dalla bandiera italiana e seguita da una folla immensa, la salma di Giacomo Puccini fu deposta in un carro funebre fermo sulla linea settima. Salutata ancora una volta dalle bandiere e dalla commozione di tutti i presenti, la salma di Giacomo Puccini rimase in stazione fino alla sera alle 18,20. Prima della partenza del treno per Milano, la pioggia ricominciò a cadere. Vi era alla stazione poca folla in principio. La signora Fosca Leonardi-Puccini e Antonio, ancora commossi, salutavano gli amici rimasti. Il carro funebre nel quale si trovava la salma del glorioso Maestro, fu attaccato alla locomotiva. A poco a poco la folla ingrossò, divenne veramente innumerevole.

Essa circondò, non ostante la pioggia, il vagone nel quale Giacomo Puccini riposava, quasi egli potesse vedere la commozione che era dentro tutti i cuori. All'ora precisa, il treno partì sotto la pioggia. Non un grido, non una voce.

A MILANO

L'arrivo.

Sullo stesso treno che trasportava la salma, oltre i figli Tonio e Fosca, erano saliti il comm. Clausetti, la signora Carla Toscanini e il sig. Magrini di Viareggio. A Chiasso la salma fu incontrata dal Diret-

tore delle Belle Arti comm. Colasanti, dal Prefetto di Como, dal Sindaco di Lucca dott. Mario Guidi, con una rappresentanza del Comune, nonché dalle figlie della signora Fosca, dal genero signor Leonardi, dal comm. Valcarengi, dai sigg. Manolo e Luigi Ricordi, dalla signora Clausetti e dal sig. Redaelli.

Il funebre convoglio giunse a Milano alla stazione centrale alle 16,45, fermandosi lungo l'ultimo binario, a metà circa della stazione. Il feretro era stato collocato in una carrozza bagagliaio agganciata in coda. Nessuna cerimonia ufficiale era stata predisposta: pochi intimi s'erano radunati alla stazione, e l'assenza d'ogni esteriorità pareva rendere più straziante questo desolato ritorno alla sua Patria dell'armonioso cantore immerso nel silenzio eterno. C'erano, oltre i parenti, i maestri Toscanini, Pizzetti, Montemezzi, Polo, Pick-Mangiagalli, Bavagnoli; Renato Simoni, Arnaldo Fraccaroli, Giuseppe Adami, il conte Broglio, nonché don Edoardo Nava, venuto per dare alla salma del compianto maestro la prima benedizione su terra italiana.

Da una vettura salon, ove avevano preso posto, scesero i figli, che vennero accompagnati subito dal dott. Vivi all'abitazione di via Verdi, ove ebbe luogo l'incontro con la madre, incontro commoventissimo.

Fratanto gli amici, dietro l'indicazione del personale del treno, raggiungevano la carrozza che racchiudeva le spoglie del povero Maestro, stringendovisi dappresso. Tutti si scoprirono reverentemente.

Nella piattaforma del vagone salì solo don Edoardo Nava, che, indossata la stola, benedì la salma. Compiuta la breve funzione, fra la commozione dei presenti, il carro fu sganciato e trasportato sul primo binario, all'altezza dell'uscita della stazione Est. La salma viene consegnata e ricevuta da Giuseppe Adami. Il carro fu quindi aperto e due ali di popolo si formarono fino al piazzale esterno. Scaricate le numerosissime corone che empivano totalmente il vagone, apparve la cassa in noce lucida, riccamente lavorata e artisticamente decorata, coperta dal tricolore. Il maestro Toscanini era come impietrito dal dolore. La

signora Carla Toscanini depose subito sulla cassa un gran mazzo di garofani rossi: l'omaggio della vedova del Maestro. La salma, sollevata da quattro necrofori, passò fra la folla raccogliendola dietro a sé in piccolo corteo. Poi fu messa nel furgone automobile del Comune, che partì velocemente.

A S. Fedele: la folla e la veglia.

La salma è stata subito portata a S. Fedele, dove a riceverla si trovarono Giuseppe Adami, Fraccaroli e don Edoardo Nava. La chiesa era parata a lutto: tutta la facciata esteriore e tutte le pareti interne erano addobbate di ricchi drappaggi neri e argento. Sulla porta era la seguente epigrafe: *Lagime e preci per Giacomo Puccini dalla gloria terrena asceso alla gloria del Cielo*. Nel centro della chiesa era eretto un tempietto bianco e oro: sotto di esso fu collocata la salma e attorno furono disposte le corone: sul davanti spiccavano quella di Vittorio Emanuele e quella della Regina del Belgio. Sul cofano fu messo un cuscino di violette colla scritta: « La tua Elvira ». Al lato destro del tempietto è stato issato il gonfalone del Comune di Lucca e al lato sinistro il gagliardetto della Corporazione Nazionale del Teatro. I valletti del Comune di Lucca, in alta uniforme, e quelli del Comune di Milano, si disposero attorno al catafalco.

Nessuno aveva annunciato nulla: il trasporto della salma alla chiesa di San Fedele era stato ordinato in forma privatissima nella serata umida e grigia: eppure una vera moltitudine s'era data convegno nella piazzetta ed in chiesa. Folla mite, silenziosa, che attendeva paziente.

Era deciso che si dovessero chiudere le porte della chiesa, ma era tanta la gente che affluiva a portare il saluto in pietoso omaggio di commozione, che di chiudere non si ebbe cuore.

Giuseppe Adami, Arnaldo Fraccaroli, Giovacchino Forzano e il comm. Valcarengi hanno iniziato la veglia, nella quale si sono avvicinati, durante la notte, i maestri Pizzetti, Montemezzi, Pick-Mangiagalli,

De Sabata, Bavagnoli, Lualdi, nonché Renato Simoni, il comm. Clausetti, Manolo e Luigi Ricordi, e vari studenti del Conservatorio e del Politecnico.

Il trasporto in Duomo.

La salma del Maestro, dopo la veglia notturna in San Fedele, tra un continuo sfilare di visitatori, venne trasportata prima dell'alba in Duomo. Nella piazza di San Fedele attendeva il carro automobile del Municipio; la bara vi è stata rinchiusa con la bandiera e i soli fiori della vedova; mentre il cumulo delle altre ghirlande veniva caricato sopra un'altra automobile. Poi il carro funebre s'è mosso lentamente, a passo d'uomo, giungendo alla Cattedrale per un tratto della via Santa Radegonda, di via San Raffaele, dei Portici Settentrionali, quasi deserti e silenziosi. I radi passanti, donnette del popolo, operai, pie persone dirette alla prima messa, sostano al passaggio, si informano sommestamente, apprendendo con stupore commosso che il carro racchiude la salma di Puccini e subito con un moto spontaneo si accodano al corteo che si affollisce di una mesta scorta impreveduta.

Sulla porta maggiore del tempio spalancata attendono, con la croce e i ceri, i canonici e i chierici in cotta bianca.

Il canonico Angelo Pasini in stola nera si avvanza con la croce e l'aspersorio. Il carro spalanca i suoi sportelli e il sacerdote asperge la salma d'acqua lustrale. Ora la folla è numerosa e si dispone silenziosa e commossa sulle gradinate. Si ricompone il corteo coi vigili di Lucca in testa, poi i chierici, con i ceri, i preti, la bara.

Quando il feretro varca la soglia del tempio, l'officiante intona il « miserere »: i sacerdoti e i chierici uniscono alla sua le loro voci e il coro solenne si effonde e si ripercuote sulle volte immani.

In fondo alla navata centrale, avvolta nella tenebra fitta, si delinea lontana, tra le fiammelle dei ceri, la decorazione funebre dell'altare maggiore. In mezzo al ripiano rialzato dell'altare — il cosiddetto coro senatorio — tra le cattedre vescovili, è in-

nalzato il catafalco coperto di velluto pesante a frange d'oro. La decorazione — quella stessa che servì alle esequie di Vittorio Emanuele II — è sobria e solenne. Quattro candelabri di bronzo a cinque fiamme son disposti agli angoli e una duplice fila di torcetti ai lati. I panneggiamenti neri e oro coprono i pulpiti, le balconate degli organi e la balaustra. Dalle logge delle cantorie pendono drappi di velluto nero con in mezzo la croce d'argento e sui drappaggiamenti, al sommo delle cattedre, spicca lo scudo crociato dello stemma comunale.

La bara, sempre avvolta nella bandiera, è deposta sul catafalco con sopra i fiori della vedova; tutto intorno le corone che accompagnarono il feretro nel viaggio di ritorno in Patria, e davanti quelle del Re d'Italia e dei Reali del Belgio. Dinanzi al feretro è collocata una massiccia croce bizantina. Gli amici che hanno accompagnato la salma si dispongono ancora intorno ad essa silenziosamente, mentre gli apparatori completano la decorazione con alte piante di lauro e di mirto. Alle sette giungono quattro valletti del Comune in costume e si dispongono intorno al feretro silenziosamente, per rimanervi sino all'ora del funerale.

Al sommo della porta principale del tempio, in mezzo ai panneggiamenti funebri, è un gran cartello listato a lutto con la stessa epigrafe che figurava in S. Fedele. Dinanzi all'altare maggior, ai lati della cancellata della cripta sotterranea, è una duplice fila di panche per regolare il transito dei visitatori che trascorrono lungo la balaustrata dell'altare maggiore senza varcarne la soglia.

La cerimonia religiosa.

Alle 12 il tempio vien chiuso per i preparativi della cerimonia pomeridiana. Mentre innanzi al primo altare di destra viene apprestato il palco per l'orchestra della Scala, nel mezzo della navata centrale vengono stesi i cordoni di soldati e di carabinieri che dovranno mantener libero il passaggio dall'altare maggiore all'uscita.

Contro le due file di truppe vanno ad affollarsi le onde di pubblico allorchè, al tocco, si spalancano le porte del tempio. In mezz'ora una massa nereggiante e fittissima gremisce il Duomo. Anche davanti all'altare maggiore c'è folla che occupa i banchi disposti intorno al catafalco. In prima linea, a destra, sono i componenti della famiglia Puccini, tranne la vedova, trattenuta a letto da infermità. Assistono i parenti del Maestro, gl'intimi della famiglia e gli artisti ch'ebbero particolare comunanza di vita con Puccini. A sinistra sono i Consoli delle nazioni estere, Senatori, Deputati, autorità della provincia, con alla testa il Sindaco di Milano e la Giunta al completo.

Poco prima che s'inizi la cerimonia giunge, in rappresentanza del Re, il Conte di Torino, per il quale è preparato, presso il trono arcivescovile, un inginocchiatoio. Di fronte si dispongono il Ministro dell'Istruzione, sen. Casati, che rappresenta il Governo, e il generale Cattaneo, Comandante del Corpo d'Armata.

Uno squillo di campanella dalla sagrestia maggiore annunzia, poco dopo il tocco e mezzo, l'inizio della funzione religiosa. Appare dal fondo del coro il corteo che accompagna il Cardinale Tosi. Il porporato, dopo una sosta sul trono per indossare il piviale nero, si reca innanzi al catafalco. Intorno si assidono nei rispettivi stalli i monsignori del Capitolo. Vestono l'abito corale: cappa violacea con ermellino. Ognuno regge una torcia. Sui gradini dell'altare maggiore sono il crocifero ed i mazzieri. Il capitolo metropolitano intona le preci per i defunti, poi il Cardinale, assistito dall'arciprete del Duomo, mons. Balconi, compie il rito dell'assoluzione con l'asperosio e il turibolo.

Una pausa. Quindi dal fondo del coro, dietro l'altare maggiore, i cantori della Cappella musicale, ai quali s'erano aggiunti cantori anziani partecipanti già alla stessa istituzione, intonano l'antifona *In Paradisum* di Salvatore Gallotti, il quale dirige. Il coro non è sulla cantoria, perchè il rito ambrosiano prescrive che le preci musicali per i defunti siano eseguite con la più sem-

plice austerità e senza accompagnamento d'organo. Così la presenza dell'orchestra e di una cantante non sarebbe ammessa dallo stesso rito. Tuttavia il Cardinale Tosi ha voluto consentire l'eccezione perchè l'omaggio a Puccini avesse, nel massimo tempio, la risonanza che l'anima del pubblico chiedeva. Però occorre che il rito religioso rimanesse separato dalla manifestazione di omaggio artistico. Di qui una seconda pausa dopo la benedizione della salma.

La musica.

Infatti solo dopo il ritorno in sagrestia del corteo religioso, Arturo Toscanini sale sul podio per dirigere il *Corteggio funebre* tolto dalla partitura pucciniana dell'*Edgar*: pezzo che s'intona alla circostanza tanto per il carattere della cerimonia quanto per il testo lirico, al quale Toscanini ha introdotto, nelle parole affidate ai cantanti, qualche lieve modificazione in senso mistico.

Allorchè le voci degli strumenti risuonano nel tempio, un brivido di commozione corre attraverso la folla; è la voce stessa del Maestro perduto che riecheggia.

Quando la voce del soprano si unisce al sospiro degli archi, la massa ha l'impressione che in quel momento intonino l'ultimo lamento addio anche le creature del teatro pucciniano. Pare che le dolci figure entrino anch'esse nel tempio a pregare presso la bara fiorita.

La poderosa elegia dell'*Edgar* trova, per ciò che si riferisce alle voci umane, in Hina Spani l'interprete dall'accento sentito pur sempre puro per contenutezza stilistica e per la perfetta intonazione; e nel basso Nazzareno De Angelis un sobrio ma efficacissimo cantore-artista dall'innodia sacra.

Alla preparazione del pezzo, scelto con grande senso di opportunità da Toscanini, corrisponde con impeto spontaneo l'orchestra scaligera che, come i solisti, appare meravigliosa di slancio. Dall'altare di San Giovanni Bono — dinanzi al quale il vasto palco è sorto con la cooperazione dei macchinisti Ansaldo, della Scala, e dei tecnici

metropolitani diretti dall'architetto Giachi, col consenso del Capitolo e dell'Amministrazione del Duomo — i suoni del poderoso organismo orchestrale si diffondono nel tempio con una chiarezza senza echi e con una potenza mai prima sperimentata nella basilica metropolitana. Il severo tono elegiaco ed il morbido slancio della frase pucciniana hanno in Toscanini l'interprete schietto che sotto l'impulso del cuore trova risalti ed accenti degni della grandezza della sua arte e del sentimento che in quell'ora lo ispira.

Attraverso la città.

Mentre si spengono le ultime note dell'orchestra, la folla tende ad avviarsi all'uscita e nelle quattro navate che le sono riserbate oscilla, si protende, si agita dietro ai cordoni di truppe che tengono sgombra la navata principale. Qui il feretro, seguito dai parenti, dagli intimi, dalle autorità, deve ancora trascorrere muovendo dall'altare maggiore per raggiungere la porta principale del Tempio.

Fuori, ove il maltempo infuria inesorabile, la piazza del Duomo appare fino all'altezza del Monumento a Vittorio Emanuele come una immane distesa di ombrelli. Un ampio quadrato di spazio ai piedi della gradinata è tenuto sgombro dai fanti e dagli artiglieri e nel mezzo attende da oltre un'ora il carro funebre in drappo nero e frange d'argento, trainato da due pariglie di cavalli neri bardati a lutto e decorato di stemmi con la sigla G. P. Dieci minuti prima che la cerimonia nella basilica abbia fine, nella piazzetta Reale e lungo il Duomo dirimpetto ai Portici Settentrionali la folla delle rappresentanze, delle associazioni e le carrozze delle corone che partecipano al corteo si son già disposte nella formazione prestabilita. Le corone innumerevoli, tutte raccolte in stretto spazio in attesa di snodarsi nel corteo, formano sotto lo stillicidio della pioggia uno spettacolo di pittoresca magnificenza. Hanno inviato fiori, oltre le corone che hanno accompagnato la salma da Bruxelles a Milano, i Conservatori di musica di Milano e di Par-

ma, il Municipio di Roma, i maestri Mascagni, che ha pregato la Casa Ricordi di rappresentarlo, Giordano e Franchetti, l'Ente della Scala, la Corporazione del Teatro, le Case Ricordi e Sonzogno, parecchi teatri, dal Metropolitan di New York al Comunale di Bologna, la Società degli Autori, la Società dei Concerti Sinfonici, la famiglia Albertini-Giacosa, Pietro Preda, molti artisti di teatro, tra cui Amerigo Guasti, Dina Galli, Emma Carelli, la cantante giapponese Tamaki Miura. Una grande corona di alloro e bacche dorate reca la scritta «l'Austria al Grande Maestro». Una corona di garofani bianchi è della famiglia Puccini, ed altre corone sono state mandate dai parenti.

Alle 14,30, mentre il drappello di vigili a cavallo ha già iniziato il movimento del corteo traendosi dietro le musiche, le associazioni studentesche, artistiche, politiche e di mutuo soccorso, la selva di bandiere e di corone, i reparti di truppe del presidio e della milizia, il feretro portato a spalla appare sulla soglia del Tempio. I necrofori lo discendono lentamente dalla gradinata e lo depongono sul carro funebre ricoprendolo ancora una volta con la coltre di violette della vedova. Ai lati del carro sono deposte le corone del Re del Belgio, del Re d'Italia e del Presidente del Consiglio.

La gradinata e il vano del portale si sono intanto gremiti di autorità che hanno sfollato dall'altare maggiore e attendono di incolonnarsi nel corteo. Intorno al Conte di Torino e al Ministro Casati, che sovrastano la folla con le loro alte figure, sono il Sindaco Mangiagalli, la Giunta al completo, il comm. Boltraffio per il Prefetto, parecchi membri della Deputazione provinciale; il comm. Broggi, il sen. Salvatore Orlando, i generali Cattaneo, Danioni, Rocca, Biancardi, Grossetti, coi loro aiutanti di campo; il Sindaco di Lucca dott. Guidi e quello di Viareggio, dott. Leonzi, che ha recato una corona fatta di fronde di pino divelte dalla villa di Puccini; un folto gruppo di compaesani dell'estinto, giunti dal litorale toscano; una numerosa schiera di pubblicisti, di letterati e di artisti, tra cui Luca Beltrami, Lopez, Varaldo, Niccodemi, Frac-

caroli, Simoni, i maestri Frugatta, Pizzetti, Zandonai, Montemezzi, Lualdi, Camussi, Zanella anche per il Liceo Rossini e per quello di Bologna, Panizza anche per il Conservatorio di Trieste, Gallotti anche in rappresentanza della Filarmonica romana, Caramba, ecc. Il maestro Marinuzzi e il critico Gajanus (avv. Paglia) avevano delegato la Casa Ricordi a rappresentarli.

Quando la testa del corteo ha già raggiunto la piazza della Scala anche il carro si mette in moto. Ne reggono i cordoni il maestro Toscanini, Giuseppe Adami per la famiglia, l'on. Gasparotto, l'on. Negrini, Dario Niccodemi, il ministro Casati, il Sindaco di Lucca, il sen. Mangiagalli — che rappresenta, oltre il Municipio di Milano, anche il Senato e i Municipi di Bologna e di Roma —, i comm. Clausetti e Valcarengi per la Casa Ricordi. Seguono immediatamente il corteo il figlio, la figlia, i nipoti e lo stuolo degli intimi, e poi la massa degli amici, delle autorità e delle rappresentanze.

Dall'uscita dal tempio in poi è la folla, la grande folla anonima, che da due ore si assiepa sotto gli ombrelli, quella che prende in consegna la cara salma. I vigili stentano ad aprire il varco tra le file dei cittadini, in cui prepondera l'elemento femminile, e che si stringono sui marciapiedi, sotto la pioggia scrosciante.

L'inizio del corteo è abbastanza rapido: come già s'è detto, esso comincia a snodarsi da piazza del Duomo ancora prima che la funzione sia terminata. Ma poi c'è una sosta: la testa del funerale stenta ad aprirsi un varco. Finalmente, la musica dei dazieri in testa, che con quella del Presidio alterna funebri marce, il mesto corteo procede senza interruzioni. Ecco il gonfalone di Lucca, sostenuto dai valletti, e la bandiera del Municipio di Viareggio. Poi la folla vede avvicinarsi, come grandi aiuole mobili, la sessantina di vetture colme di ghirlande e di fiori, le cui grandi palme verdi ondeggiavano sulla nera sfilata. Invano si tenta di leggerne i nastri stinti e gocciolanti di pioggia. Ma sono i nomi di amici e di ammiratori, illustri od umili, vicini o lontani, delle organizzazioni tea-

trali, del Conservatorio, della Casa di Riposo, degli Istituti musicali di parecchie città. L'ultima vettura reca la ghirlanda di Elisabetta del Belgio.

Quando, preceduto dalla truppa e da una centuria della Milizia, il feretro si avvicina, alla curiosità subentra un profondo senso di commozione. Specialmente le vie più centrali sono affollatissime. Moltissime sono le bandiere abbrunate esposte alle finestre; i portoni delle case sono semichiusi e le saracinesche dei negozi abbassate.

Allorché il carro passa dinanzi al teatro della Scala, dalle finestre sopra il Casino Ricordi — da cui assistono, nei vivaci grembiuloni, le allieve del Corpo di ballo — e dalla grande terrazza si gettano fiori. Pure dai balconi di via Manzoni e di via Principe Umberto piovono altri fiori.

Anche nei quartieri più popolari, benché la pioggia non dia tregua, la manifestazione di cordoglio è imponente.

Al Monumentale.

Si avvicinano già le 16 quando il corteo è in vista del Monumentale e, scorto dall'alto del Famedio ove cominciano a disporsi le autorità, sembra un lungo e lucido serpe che si snodi, sempre tra due selve mobili di ombrelle.

Quando il carro funebre giunge sulla soglia del Cimitero l'acqua imperversa con furiose raffiche di vento e la folla che segue il feretro è costretta a raggiungere con celere passo la scalinata per trovare finalmente un riparo nel vasto ambiente del Famedio. Le truppe invece rimangono fuori e si schierano ai lati della gradinata e sulle logge del primo ripiano; le corone vengono deposte a terra dal lato destro del recinto e il selciato appare in breve come trasformato in una prodigiosa fioritura. Entro il Famedio, di contro alla grande finestra quasi nascosta dal verde folto delle piante di lauro, è eretto il catafalco funebre su un'alta pedana coperta di stoffa rossa.

I necrofori salgono faticosamente la scalinata e depongono la bara pesantissima sul

catafalco. Subito dalla folla che in breve ha gremito il Famedio si distaccano alcune signore piangenti, tra cui l'artista Rosina Storchio, per cospargere il feretro di fiori. Il gonfalone della città di Lucca, la bandiera di Viareggio e i valletti del Municipio di Milano si dispongono ai lati del feretro illuminato da quattro candelabri. Tutto intorno la folla si compone in silenzio per ascoltare le orazioni funebri.

I discorsi.

Parla per primo, a nome del Governo, il Ministro della Pubblica Istruzione, Senatore Casati.

« Dinanzi a questa bara — egli dice — che chiude le mute spoglie del suscitatore di tante indimenticabili armonie, non parlo solo come il ministro che reca il commosso saluto del Governo e della nazione, rappresentata nella persona dell'augusto Principe, ma come un umile italiano che crebbe nella luce di un'arte che tiene e terrà avvinto a sé stessa il cuore di tutto un popolo. Oggi il cuore di questo popolo è pervaso dalla commozione del rimpianto, come un tempo lo fu dal presagio della gloria. Dalla palpitante anima italiana parve davvero che Giacomo Puccini, traesse non solo l'appassionata e sentimentale fantasia onde hanno vita, magnificamente rivelate, le creature dei suoi idilli e dei suoi drammi, ma anche la semplicità del disegno melodico, onde si esprimono la gioia, la tenerezza, l'ardore delle nostre genti.

« Schivo da formule rigide, dotato di mirabile equilibrio che sapeva temperare il sentimento musicale con le esigenze dell'arte drammatica, egli sapeva sempre trovare nella piena assoluta corrispondenza con l'anima degli ascoltatori, non il consenso a indugiarsi sulla meta conquistata, ma lo stimolo ad un

progressivo affinamento della sua arte. Arte uguale e tranquilla solo in apparenza, ma irrequieta nell'intimo e mossa da un continuo desiderio di perfezione. « Noi dobbiamo bensì fare tesoro degli ardimenti degli stranieri nel campo della tecnica ma non dobbiamo perdere di vista il carattere fondamentale della nostra arte che è nella melodia »; in queste sobrie parole che riecheggiano come il più alto monito del grande vegliardo, di Giuseppe Verdi, è tutta racchiusa la fede artistica di Giacomo

Puccini che oggi, con voce fatta più solenne dalla lontananza, egli rivolge ai giovani. Italiano di pensiero, italiano di temperamento, fu maestro ben degno di riallacciarsi a quella gloriosa tradizione che attesta attraverso i secoli ed al cospetto delle genti l'inesauribile ricchezza del genio musicale italiano ».

Il Sindaco Mangiagalli reca alla salma l'estremo saluto del Senato e della città di Milano.

« Da ogni parte del mondo — egli dice — giungono a questa muta e fredda spoglia, voci di cordoglio e di rimpianto. E' il dolore cocente di tutti coloro che hanno pianto con

Mimi, con Butterfly, con Tosca, che hanno riso giocondamente con Gianni Schicchi. A pochi anni di distanza un uguale tragico destino colpiva due grandi: Arrigo Boito e Giacomo Puccini; il primo lasciava incompiuta l'opera del suo genio; e incompiuta la lasciò Giacomo Puccini. Arrigo Boito ha trovato nella fratellanza di amore e di genio di Arturo Toscanini chi l'ha compiuta e l'ha portata al trionfo. Possa uguale fortuna arridere al genio ora scomparso, che dopo Verdi e dopo Boito aveva saputo aggiungere nuove fronde alla corona d'alloro dell'arte italiana. Tra noi morì Giuseppe Verdi; tra noi esalò l'ultimo respiro Arrigo Boito. Ora la salma di Puccini ci viene da lontano, dalla terra ospitale, in cui la scienza lo contese invano



Puccini nel 1889 (Edgar).

alla morte, ma dove ebbe glorificazione somma prima di ritornare alla patria, che lo accoglie con gli onori dovuti ad un grande figlio ».

Dopo aver rivolto un commosso saluto alla adorata moglie dell'illustre Maestro, e dopo aver detto che Egli volle per estrema dimora Milano, « perchè nella terra amata e che ci ha amati si desidera dormire il sonno eterno », esclama :

« Giacomo Puccini non è più, ma la figura di lui è ora circondata della luce di gloria imperitura ».

Il Sindaco di Lucca, dottor Guidi, esprime il cordoglio della terra Natale.

Non una orazione funebre — egli dice — perchè l'arte di Puccini è glorificazione ed esaltazione immortale dell'anima italiana e dell'anima del mondo. La sua città saluta reverente la salma esprimendo l'ardente desiderio di poterla ribaciare ancora e di vederla riposare in eterno nel suo piccolo cimitero, ove forse Giacomo Puccini si recò tante volte a meditare e piangere sulla fredda tomba della sua mamma e in cui l'attendono le spoglie mortali di Alfredo Catalani e di Boccherini, alle cui melodie Giacomo Puccini ispirò tanta della sua arte.

Per gli autori italiani parla col più profondo accento di commozione, Dario Niccodemi.

« Puccini — egli dice — scrisse il capolavoro della nostra giovinezza. In fondo all'ammirazione artistica che noi sentiamo per lui, c'è la nostra gratitudine umana, Giacomo Puccini è di quelli che Beethoven chiamava i musicisti uomini e che nel suo titanico disdegno differenziava dagli uomini musicisti; perchè il nostro grande salendo l'asprissima via dell'arte, giunse a poco a poco ad una espressione calda, vibrante, travolgente di umanità. Concepì e compose con quella sua umanità semplice, affettuosa, scontraamente timida, ma sempre veemente, anche sotto le parvenze dell'umile espressione. In un momento di vero disagio universale nell'arte lirica tra il contrappuntismo algebrico di certe tendenze e il volontario scolorimento ed annientamento di tutti i valori melodici della musica, Giacomo Puccini ci diede la *Bohème*, supremo dono, e cantò col fervore della sua anima italiana, liricamente, romanticamente, sovrannamente l'unico episodio d'amore di Mimi ».

E dopo aver ricordate le parole di Mimi: « Dormire, dormire » e aver detto che il Maestro dorme ma sente il coro dei lamenti inconsolabili di tutto un popolo, così termina :

« A nome degli autori italiani e della Corporazione del teatro lo porgo a Giacomo Puccini l'estremo saluto. Che Iddio abbia in sua santa custodia l'anima tua buona, così come il tuo popolo e la tua Italia avranno in custodia eterna la tua musica benedetta ».

Parla poi da ultimo il comm. Clausetti a nome della Casa Ricordi. Egli esordisce col dire che è in massima parte dovuto a Giacomo Puccini se la gloriosa tradizione dell'opera italiana, dopo la morte di Verdi, non si sia interrotta.

Accenna poi al carattere e all'essenza specialissima dell'arte pucciniana: la forza del sentimento, il fascino del canto, ai quali è dovuta la popolarità del grande Maestro in ogni angolo della terra.

« Se la musica — egli aggiunge — è un linguaggio universale, nessuno seppe parlarlo meglio di Giacomo Puccini. Le sue melodie rivelavano ai popoli più lontani e più disparati ciò che le loro anime avevano di comune, sia nel dolore che nella gioia. Erano a un tempo ricordo nostalgico e soave conforto e luminosa speranza. Per questo suo profondo e inestinguibile valore l'arte di Puccini non avrà tramonti ».

Il comm. Clausetti rivolge poi parole di ringraziamento, a nome della famiglia, a quanti espressero il loro cordoglio e parteciparono alle onoranze, da S. A. il Conte di Torino e dalle Autorità civili, religiose, militari, all'ultimo dei cittadini.

Terminati i discorsi, il prevosto di San Fedele, don Edoardo Nava, si avvanza circondato dal clero, verso il catafalco per benedirlo ancora una volta.

La cerimonia è finita e mentre le autorità e il pubblico sfollano lentamente dal Famedio, la bara, sollevata dai necrofori, ridiscende la scalinata e attraversa il recinto del Cimitero, sotto l'imperversare impetuoso delle raffiche di pioggia, raggiunge la tomba della famiglia Toscanini, ove è deposta provvisoriamente.

LE CONDOGLIANZE

....

TELEGRAMMI

Reali, Ministri, Parlamento.

ROMA.

La notizia della morte dell'illustre Maestro ci ha profondamente contristati. La Regina ed io prendiamo la più viva parte al Suo grave lutto che colpisce tanto dolorosamente anche l'arte italiana.

Vittorio Emanuele.

BRUXELLES.

La Reine et Moi nous associons au deuil de Votre famille qui est celui de la nation italienne qui perd un de ses plus illustres maîtres; cette épreuve a été sincèrement ressentie par toute la Belgique.

Albert.

TORINO

Le mie più sentite più vive condoglianze.

Ferdinando di Savoia.

TORINO.

Ho appreso con vivo dolore la scomparsa dell'insigne Maestro; invio a Lei ed ai Suoi figli le mie più sentite condoglianze.

Filiberto di Savoia.

MONCALIERI.

Addolorata scomparsa gloria musicale Italia, della quale conserverò sempre grato ricordo, Le mando affettuose sincere condoglianze con sincera simpatia.

Laetitia di Savoia Napoleone.

MILANO.

Le LL. AA. RR. il Principe e la Principessa del Montenegro, profondamente addolorati della sciagura che ha colpito Lei, l'arte, l'Italia con la perdita del Suo consorte e illustre Maestro, mi incaricano esprimere tutto il loro profondo cordoglio, al

quale unisco sentimento mio di vivissime condoglianze.

Angelo Carminati.

ROMA.

A nome Governo Nazionale e mio esprimo profondo cordoglio per la scomparsa Giacomo Puccini che priva Nazione di una delle sue glorie più pure e più fulgide. L'Italia memore si inchina commossa dinanzi alla salma del grande Maestro il cui ricordo vivrà eternamente nelle opere immortali create dal suo genio.

Mussolini.

ROMA.

Nell'odierna seduta della Camera dei Deputati il Presidente del Consiglio ha espresso commosse parole di profondo cordoglio per la morte del Senatore Giacomo Puccini, l'artista insigne che portò gloriosamente il nome d'Italia per tutto il mondo lasciando della sua arte sublime memoria che resterà venerata e ammirata oltre il tempo. La Camera, con unanime sentimento di rimpianto, ha deliberato di esprimere alla famiglia dell'illustre estinto le più profonde condoglianze, delle quali mi rendo interprete aggiungendo il mio personale vivissimo rammarico per la scomparsa del musicista impareggiabile.

Rocco - Presidente Camera Deputati.

ROMA.

Profondamente addolorato per perdita illustre Maestro Giacomo Puccini invio vivissime commosse condoglianze.

Sottosegretario Presidenza Consiglio Ministri: Suardo.

ROMA.

Come italiano e come toscano saluto con intensa riverente commozione la salma del Maestro che trasfondendo nell'arte sua gloriosa tutta la delicata e sensibile anima latina si rese particolarmente caro ai suoi connazionali ed ora lascia nella grande famiglia italiana e anche lungi dai confini della Patria orgogliosa di lui e addolorata per la sua scomparsa largo retaggio di rimpianto e di profonda imperitura ammirazione. Prego accogliere mie personali sentite condoglianze.

Ministro Lavori Pubblici: Sarrocchi.

Personalità ed amici.

Baciate per me cara indimenticabile fronte. Tonio, Fosca cari siamo vicini a mamma con tutta la vostra angoscia, con tutto il nostro enorme dolore.

Giuseppe, Amalia Adami.

Desidero sia noto alla famiglia del grande tutto il nostro enorme dolore.

Sem Benelli.

Alla memoria del grande artista e del caro amico che nella severa ombra della morte splenderà per sempre e per tutti gli uomini più viva di prima, mando il mio saluto di amore e alla famiglia il riverente tributo del mio dolore.

Leonardo Bistolfi.

Alla salma gloriosa di Giacomo Puccini il mio devoto saluto di italiano, il mio tenero saluto di fratello.

Roberto Bracco.

All'universale rimpianto per inattesa tristissima perdita glorioso amico uniscisi cordoglio animo mio profondamente percosso.

Francesco Cilea.

All'universale lutto unisco la mia voce di artista e di italiano pienamente consapevole grandezza perdita irreparabile. Prego voi tutti credere mia rispettosa devota amicizia.

Alfredo Casella.

Vogliate porgere famiglia Puccini espressione mio animo profondamente commosso.

Nicola D'Atti.

Mamma sopportato con coraggio. Stai tranquillo. Ti abbraccio e ti bacio e piango con te.

Forzano.

Affettuosamente, profondamente con voi.

Fraccaroli.

Consiglio Comunale Lucca dopo commemorazione grande Maestro, commosso perdita irreparabile manda famiglia desolata sincere profonde condoglianze sicuro che verrà concesso città natale sommo genio onore accogliere salma venerata Famedio cimitero urbano.

Sindaco Guidi.

Con profondo cordoglio a voi sorella nel dolore le mie più sincere condoglianze.

Vedova Leoncavallo.

Nome cittadinanza porgo espressione vivissime condoglianze devotamente memore alte benemerienze illustre Maestro. Ossequi

Sen. Mangiagalli - Sindaco di Milano.

Oltremodo addolorato per tragica e repentina perdita di tanto illustre maestro e mio carissimo amico invio unitamente ai suoi mie più profonde condoglianze vivamente partecipando loro immenso cordoglio.

Guglielmo Marconi.

Piango la perdita del caro Giacomo che amai con affetto di fratello, con ammirazione di discepolo. Accolgano il conforto del rimpianto universale per l'uomo dalla sua opera fatto immortale. Abbracciola devotamente.

Pietro Mascagni.

Costernati mandiamovi vivissime condoglianze.

Coniugi Montemezzi.

Una grande luce si è spenta sul mondo. Ella sa quanto bene volevo a Giacomo. Gli baci la fronte per me.

Ugo Ojetti.

Costernato immatura fine del grande Maestro Giacomo Puccini invio a Lei sentitissime condoglianze.

Lorenzo Perosi.

Bacia cara salma. Abbracciati desolato.

Renato Simoni.

Il lutto onde è oggi colpita tutta Italia è maggiormente sentito da questa civica rappresentanza che il nome di Verdi unisce in un solo serto con quello del grande scomparso.

Sindaco di Busseto: Verdi.

Apprendendo il grande dolore che vi colpisce, vi rivolgo le mie condoglianze le più commosse e la testimonianza della mia simpatia profonda.

Albert Carré

Direttore dell'Opéra Comique

Profondamente commosso per la morte del grande Maestro e stimatissimo amico invio a Lei e alla Sua famiglia l'espressione della mia più calda compartecipazione.

Richard Strauss.

Condoglianze infinite per perdita universale.

Felix Weingartner.



Puccini nel 1893 (Manon Lescaut).

Barbacini. - Colonnello Bartalesi. - Antonio Bassi. - Conte Broglio. - Senatore Brusati.

Italo Campanini. - Pietro Canonica. - Lionello Cappiello. - Cavalieri, Prefetto di Lucca. - Galileo Chini. - Deputato Ciardi. - Guelfo Civinini. - Alfredo Colombo. - Gino Cucchetti.

Contessa Dal Verme. - Senatore Della Torre. - Depanis Giuseppe. - Vittorio Maria Diatto. - Deputato Donegani.

Mimi Aldo Finzi.

Giulio Gatti-Casazza. - Contessa Olim-

pia Gherardesca. - Isabella Ginori-Conti. - Salvatore Gotta.

Mario Luporini.

Mancini, Direttore Belle Arti, Parma. - Alessandro Martinelli. - Ettore Modigliani. - Tomaso Monicelli. - Morichini. - Musco. - Salvatore Virginia Orlando. - Deputato Orefici.

Vito Pardo. - Francesco Pastonchi. - Ettore Petrolini. - Senatore Pitacco, Sindaco di Trieste.

Ditta Rancati. - Re Riccardi. - Carla, Manolo Ricordi.

Filippo Sacchi. - Senatore Schanzer. - Amedeo Serpi. - Enrico Serretta. - Valentino Soldani. - Casa Musicale Sonzogno. - Famiglia Sonzogno.

Virgilio Talli - Senatore Torrigiani.

Alessandro Varaldo. - Editore Venturini.

Carlo Zangarini. - Italo Zingarelli.

Associazioni varie

Non c'è espressione per dire il cordoglio degli autori italiani che si confonde

con quello dell'Italia e del mondo. Siamo accorati tutti nella nostra più intima sensibilità per questo lutto che colpisce l'arte nostra più divina e mandiamo a Lei signora di dolore la nostra parola più commossa e tutte le nostre lacrime inconsolabili.

Dario Niccodemi

Presidente Società Italiana degli Autori.

Stampa italiana piange con lei irreparabile perdita illustre geniale Maestro per la cui opera la nostra Patria continua ad essere nel mondo maestra di artistica bellezza.

Presidenza Associazione Stampa Italiana - Roma.

All'angoscia senza conforto cotesta provatissima famiglia, partecipa col cuore Accademia Brera reputando che l'arte intera in tutte le sue variate manifestazioni debba sentire e piangere perdita irreparabile. Con ossequio. *Giovanni Beltrami.*

ANCONA: Deputazione Teatro Muse. - AVERSA: Sezione Fascista. - AREZZO: Circolo Artistico.

BERGAMO: Estudiantina Bergamasca. - BOGO A BUGGIANO: Sezione Fascista. - BRESCIA: Scuola Agraria Regia.

CERRETO SANNITA: Circolo d'Arte. - COTIGNOLA: Circolo Bohème.

FERRARA: Nasito Azzurro. - FIRENZE: Società Leonardo da Vinci; Società Siat. GENOVA: Corporazione Teatro.

LUCCA: Fratellanza Artigiana; Società Filocaristica.

MILANO: Associazione Italiana Editori Negozianti di Musica; Associazione Lombarda dei Giornalisti; Associazione Negozianti Pianoforti; Corporazione del Teatro; Direttorio Nazionale Comuni d'Italia; Federazione Fascista milanese; Moto Club Italia. - MONTOPOLI: Fascio.

NAVACCHIO: Circolo Italia. PALERMO: Circolo Artistico; Gruppo Universitario Fascista. - PIACENZA: Amici dell'Arte. - PISA: Dante Alighieri.

ROMA: Associazione Stampa Italiana; Idea Nazionale; Opera Pia Lucchesi.

SIENA: Accademia dei Rozzi. TRIESTE: Circolo Artistico.

VIAREGGIO: Club Operaio; Fascio. - VARAZZE: Cantiere Baglietto.

Di tutto cuore con voi nel vostro immenso dolore e in questo lutto mondiale.

Marcel Ballot - Direttore Società Aut. Drammatici - Parigi.

In nome dell'Accademia d'arte di Berlino le esprimo per la morte di suo marito e nostro stimatissimo membro le nostre condoglianze profondamente sentite. Noi piangiamo con lei e col mondo intero degli amatori della musica sinceramente la perdita del maestro molto stimato anche in Germania.

Il Presidente: Max Liebermann.

BERLINO: Akademie der Kuenste. - BRUXELLES: Soc. Dante Alighieri. - BUCAREST: Società Italiana di Mutuo Soccorso. - BUDAPEST: Opéra.

MONTEVIDEO: Dante Alighieri. SOFIA: Opra Nazionale Bulgara. PARIGI, LONDRA, LIPSIA, VIENNA, B. AIRES, NEW-YORK: Rappresentanti Casa G. Ricordi & C.

Comuni e Provincie.

AREZZO: Consiglio Comunale. - ARCIDOSSO: Amministrazione Comunale.

BAGNI DI LUCCA: Sindaco. - BESOZZO: Consiglio Comunale.

CAPANNORI: Sindaco. - CASERTA: Consiglio Provinciale. - CASTEL FIORENTINO: Consiglio Comunale. - CENTO: Comune. - CESENA: Consiglio Comunale. - CIVITAVECCHIA: Consiglio Comunale. - COMO: Amministrazione Provinciale. - CONGLIANO: Consiglio Comunale. - CREVALCORE: Consiglio Comunale.

FERRARA: Sindaco. GENOVA: Regio Commissario. - GORIZIA: Sindaco.

LEGNAGO: Sindaco. - LUCCA: Deputazione Provinciale.

MANTOVA: Civica Rappresentanza. - MONTELUPO FIORENTINO: Consiglio Comunale. - MILANO: Deputazione Provinciale.

PALERMO: Consiglio Provinciale. - PARMA: Commissario Regio. - PESCIA: Amministrazione Comunale. - PESCAGLIA: Consiglio Comunale. - PIETRASANTA: Sindaco. - PISA: Amministrazione Comunale; Deputazione Provinciale. - QUISTELLO: Consiglio Comunale.

SANTA CROCE SULL'ARNO: Consiglio Comunale. - S. AGNELLO: Amministrazione Comunale. - SAVIGNONE: Consiglio Comunale. - SESTO FIORENTINO: Consiglio Comunale. - SIENA: Sindaco.

TORTONA: Sindaco. - TREVISO: Civica Amministrazione.

VIAREGGIO: Sindaco. - VICO PISANO: Consiglio Comunale. - VILLA BASILICA: Amministrazione Comunale.

Società musicali e culturali.

AREZZO: Banda Guido Monaco; Circolo Mandolinistico Verdi.

BOLOGNA: R. Accademia Filarmonica; Società del Quartetto.

CALASETTA: Banda Puccini. - CALENZANO: Filarmonica Mascagni. - CALCI: Filarmonica. - CALTANISSETTA: Associazione Musicale Puccini; Banda Municipale; Federazione Orchestrale. - CATANIA: Concerto Civico; Sindacato Orchestrale fascista. - CASTIGLIONE FIORENTINO: Mandolinistica Puccini. - CHIAVARI: Società Corale Verdi.

FORMOLI: Circolo Mandolinistico Puccini. - FIUME: Società Filarmonica Drammatica.

GENOVA: Società Giovane Orchestra Genovese. - GROSSETO: Società Corale Puccini.

LIVORNO: Banda P. Mascagni; Corale Costanza e Concordia; Corale G. Monaco; Corale G. Verdi. - LORETO: Cappella Musicale. - LUCCA: Concerto Comunale; Schola Cantorum Verdi; Società Musicale G. Monaco; Società Orchestrale.

MILANO: Presidenza Istituto d'Alta Cultura; Orchestra Teatro alla Scala; Sindacato Corale Milanese; Sindacato Orchestrale Milanese; Società Concerti Sinfonici e Concerti Orchestrali; Società del Quartetto. - MOLFETTA: Musicanti. - MONTARONE: Filarmonica. - MONTERONI ARBIA: Società Filarmonica Puccini. - MONTEVARCHI: Associazione Amici della Musica. - MONZA: Corale Monzese.

NAPOLI: R. Accademia Napoletana Archeologia Lettere, Arti; Sezione Meridionale Federazione Professionisti Musica. - NAVACCHIO: Filarmonica; Società Corale P. Mascagni. - NOZZANO: Filarmonica Puccini.

ORENTANO: Filarmonica. - OVADA: Società Filarmonica.

PADOVA: Circolo Filarmonico Artistico; Società Orchestrale. - PIEVE FUSCIANA: Banda G. D'Arezzo. - PISA: Orchestrale Pisana. - PONTOSSEBBERCHIO: Filarmonica Rossini. - PRATO: Corale Verdi.

QUIESA: Società filarmonica.

RAVENNA: Sezione Orchestrale; Società Artistico-Musicale. - ROMA: Accademia Filarmonica.

SALERNO: Federazione Orchestrale Salernitana. - S. GIOVANNI SULL'ARNO: Circolo Mandolinistico Puccini. - SANTA CONCORDIA: Società Musicale Catalani. - SESTRI P.: Banda Musicale Ghio. - SIENA: Banda Musicale; R. Società Filarmonica. - SPEZIA: Corale Spezzina; Unione Corale.

TERRACINA: Società Corale M. Battistini. - TREVISO: Amici della Musica. - TRIESTE: Orchestrale Triestina.

VAGLI DI GARFAGNANA: Filarmonica Puccini. - VILLA BASILICA: Corpo Musicale. - VIAREGGIO: Filarmonica Pacini.

ZARA: Società Filarmonica.

BERNA: Orchestra Italiana Kursaal. - BUENOS AYRES: Associació Wagneriana.

Istituti e Scuole di musica.

ADRIA: Scuola Musicale. - AREZZO: Istituto Filarmonico Drammatico Provinciale. - BERGAMO: Istituto Musicale Donizetti. - BOLOGNA: Liceo Musicale. - FERRARA: Istituto Frescobaldi. - FIRENZE: R. Conservatorio Musicale. - LUCCA: Istituto Musicale. - MILANO: Istituto Internazionale di Canto. - NAPOLI: R. Conservatorio S. Pietro a Majella. - PALERMO: R. Conservatorio Bellini. - PARMA: R. Conservatorio. - PAVIA: Civica Scuola Musicale. - PESARO: Liceo Rossini. - PISA: Scuola di Musica. - PRATO: Scuola Musicale Puccini. - RAVENNA: Istituto Musicale G. Verdi. - ROVIGO: Istituto Musicale. - SASSARI: Istituto Musicale G. Canepa. - TORRE DEL LAGO: Istituto di Musica. - TREVISO: Istituto Musicale Manzato. - TRIESTE: Conservatorio. - UDINE: Istituto Musicale Tomadini. - VENEZIA: Liceo Benedetto Marcello.

Maestri di musica.

Domenico Alaleona. - Mezio Agostini. - Giacomo Armani. - Bavagnoli. - Bellezza. - Belloni-Filippi. - Guido Bianchini. - Cartopassi. - Castelnuovo Tedesco. - Ernesto

Consolo. - Piero Coppola. - Mario Costa. - Davico. - Teofilo De Angelis. - Enrico De Leva. - Victor De Sabata. - Guido Alberto Fano. - Lorenzo Filiasi. - Beniamino Fonte. - Alberto Franchetti. - Romeo Franzoni. - Guarnieri. - Carlo Jachino. - Franz Lehar. - Fernando Liuzzi. - Marinuzzi. - Bernardino Molinari. - Tomaso Montefiore. - Domenico Monleone. - Roberto Moranzoni. - Pacini. - Arrigo Pedrollo. - Mario Persico. - Piccolellis. - Percy Pitt. - Enea Pollini. - Puccetti. - Sadun. - Seppilli. - Leone Sinigaglia. - Antonio Smareglia. - Giovanni Tronchi. - Vatielli. - Visconti di Modrone. - Tullio Voghera. - Amilcare Zanella.

Artisti.

Alabiso. - Pasquale Amato. - Gaetano Azolini. - Amedeo Bassi. - Lucrezia Bori. - Giuseppe Borgatti. - Eva Campanini. - Dalla Rizza Gilda. - Ilia Di Marzio. - Dina Galli. - Beniamino Gigli. - Evan Gorga. -

Amerigo Guasti. - Teiko Kiva. - Maria Labia. - Vanni Marcoux. - Giovanni Martinnelli. - Pertile. - Rosa Raisa. - Titta Ruffo. - Antonio Scotti. - Rosina Storchio. - Giulia Tess. - Viglione-Borghese.



Puccini (con Giacosa e Illica) nel 1896 (*La Bohème*).

tro La Fenice. - ZARA: Dir. Teatro Verdi. - AMSTERDAM: Impresa Opera Italiana. - MONTECARLO: Amministrazione Teatro. - NEW YORK: Metropolitan Opera.

Teatri.

ANCONA: Teatro delle Muse. - CORREGGIO: Direzione Teatro Comunale. - JESI: Deputazione Teatrale. - MILANO: Ente Autonomo Teatro alla Scala. - MODENA: Consorzio Palchettisti Teatro Municipale. - PIOVE DI SACCO: Politeama Sociale. - PISA: Direzione Teatro Verdi. - TORINO: Società Teatro Regio. - TREVISO: Presidenza Teatro Sociale. - TRENTO: Teatro Sociale. - TRIESTE: Direzione Teatro Comunale Verdi. - VENEZIA: Presidenza Teatro

LA STAMPA ITALIANA

MILANO

IL CORRIERE DELLA SERA

Pochi artisti furono amati dalla folla d'ogni lingua e d'ogni continente come questo Giacomo Puccini nostro, che a tanti amori giovanili diede la gioia di sentirsi espressi nel canto, e che trovò, per le più ardenti passioni, la vena limpida e segreta della melodia. Sì, il mondo intero amò, nella sua musica, la pura e lucente freschezza dell'anima italiana. Giacomo Puccini mandò dovunque, a parlare di noi, le figure che aveva rivestite della grazia spirituale della sua arte.

La sua musica è in noi. Tutti la ricordiamo. S'è diffusa, ha aderito alla nostra sensibilità. È un'anima calda e palpitante, quasi cosa nostra. Sentiamo ora, più che mai, con dolore profondo, la bellezza del dono che egli ci ha fatto, e ricerchiamo il maestro morto in questo suo canto vivo, in questi echi della sua voce chiusi misteriosamente in noi. Così la sua scomparsa non pare ancor vera. Noi abbiamo bisogno di evocare dei ricordi, perché egli sia presente, o di riaccostarci muti alla sua opera. La sua opera la portiamo tutti con noi.

IL CORRIERE DELLA SERA (A. Fraccaroli)

Nessun artista certamente ebbe mai nel mondo la popolarità infinita di questo italiano che noi vedevamo passare per le nostre strade con gagliardo aspetto di buon borghese, e che fra gli amici era così modestamente buono e caro, senza pose mai, come se tutti gli fossero uguali.

Il bene che ha fatto quest'uomo all'arte italiana nel mondo! E il bene che ha fatto all'Italia! Puccini è stato (quanta tristezza nel dire « è stato ») il più conosciuto, il più amato propagandista di italianità all'estero: se la musica avesse una gerarchia diplomatica, Puccini avrebbe dovuto essere di diritto l'ambasciatore degli ambasciatori. Egli ha saputo creare per noi e per il nostro tempo le canzoni che il nostro cuore sentiva turbinate confuse e inespres-

se, ha dato voci ineffabili al nostro sentimento: le voci della giovinezza, della passione, dell'amore, del dolore: e ovunque si ami e si sofferi, l'anima trova la sua espressione spontanea nella musica di Puccini, come primavera trova la sua espressione naturale nei fiori, nell'aria che ondeggia di fragranze, nella divina delicatezza dei primi orizzonti luminosi. Puccini è stato e rimane veramente la poesia della nostra epoca.

IL SECOLO (A. Lualdi)

È morto un Uomo che veramente illustrava la Patria nostra, e il cui nome e la cui musica risuonavano in ogni terra, anche la più lontana; è morto un Artista fecondo, probato onesto geniale — che con gesto semplice e franco ci è venuto offrendo nella sua musica, da quarant'anni in qua, l'anima commossa e il cuore ricco di palpiti; e ci ha commosso, e ci ha fatto palpitare con lui.

Perché né a critici severi né a confraternali di rinunciarli né ad accademici della politica, sarebbe mai dovuto sfuggire il valore e l'importanza dell'opera compiuta da Giacomo Puccini, né l'opportunità di riconoscerla ed esaltarla.

Perché quando un operista ha al suo attivo una *Manon Lescaut* e una *Bohème*, e la potente scena della tortura e tante altre pagine di *Tosca*, di *Madama Butterfly*, di *Fanciulla del West*, del *Trittico*, bene ha diritto all'amore e all'ammirazione di tutti i suoi connazionali.

IL POPOLO D'ITALIA (A. Toni)

L'ora storica di Giacomo Puccini è suonata da tempo. Non è da oggi che si può incominciare il processo della sua canonizzazione artistica. Egli è già assunto alla posterità per diritti storici. Gliel'hanno assicurata la celebrità a cui salì in vita — che ebbe pronta, alta ed estesa quando è possibile ottenerla — e la importanza ed il valore dell'opera che ci lascia. La catena dei grandi creatori melodrammatici, che da tre secoli, ininterrottamente, hanno con-

quistato all'Italia un primato lirico indiscusso ed incontrastato, si rinsaldò del suo ultimo anello con Puccini. La fama che circonda il suo nome non è inferiore a quella che cinse d'allora la fronte dei nostri più celebrati operisti, nè l'ambito di espansione artistica, espansione spirituale — conquista, cioè, d'un impero spirituale — da essi raggiunto supera quello toccato dall'autore di *Bohème*.

LIDEL (E. Romagnoli)

Perché questo unanime consenso, questa ammirazione dei pubblici di tutto il mondo per le opere di Puccini, non parve a molti critici, dei più acuti, dei più autorevoli, indice sufficiente di vera grandezza. Che gloria era mai questa, affermata da una moltitudine d'incompetenti, fondata sulla facilità, sulla *orecchiabilità* di alcune melodie?

Non ispiaccia ai critici acuti ed autorevoli. Questo consenso popolare, questa *orecchiabilità*, sono indici non solo eccellenti, ma anche unici dell'essenziale valore d'un dramma musicale. Falsi sono invece tutti gli altri, a cominciare dall'isolato consenso dei critici, dal clamoroso entusiasmo d'una chiesuola d'elefanti. E tutte le volte che i critici e gli eletti dissentono dal giudizio comune, devono, alla luce che il tempo effonde nel suo trascorrere, immancabilmente, vedere e riconoscere che essi sbagliavano, e non già i profani.

Che cosa è questa famosa *orecchiabilità*? Che cosa è questa qualità, tanto spregiata a chiacchiere, tanto agognata a fatti, per cui una melodia s'imprime subito nelle menti umane, vola da labbro a labbro, circola per tutta una città, per tutto un regno, per tutto il mondo?

È, semplicemente, il segno della vita: è la prova provata d'una facoltà veramente creatrice.

Creazione è l'antitesi di fabbrica. La fabbrica raccoglie e compone, più o meno ingegnosamente, elementi cognitivi. L'oggetto fabbricato può incuriosirci, interessarci; ma sorprenderci, non mai. Anche se ci piace, dopo un momento lo dimentichiamo. Le sue parvenze, simili a mille altre già racchiuse nel museo della nostra memoria fantastica, vanno a confondersi con quelle, senza nessun tratto essenziale che le distingua.

La creazione invece, si compie dal nulla. O, meglio, raccoglie i suoi elementi dall'infinito mondo del Mistero, che si estende nel nostro spirito oltre i limiti della conoscenza e della coscienza. Tanto le sue parti, quanto il suo complesso, sono interamente nuovi. Perciò mor-

dono la nostra sensibilità con energia corrodente, la imprimono profondamente, incancellabilmente. Nel museo d'immagini del nostro spirito rimangono distaccate, luminose, distinte da tutte le altre.

Ora, le melodie non sono che immagini musicali, contorni il ritmo, colori le note. Quando una di esse s'imprime profondamente nel mio spirito, lo dico che questo è un indice obiettivo, e mi prova che quella è un'opera di creazione e non di fabbrica, una creatura animata, non un congegnato fantoccio.

— E voi non potete sbagliare? Non ci possono essere gravi lacune nel vostro museo di immagini, non ci può essere una ottusità o una morbosa iperestesia nella vostra sensibilità?

— Io sì, posso sbagliare. Possono sbagliare con me Tizio e Caio. Ma quando un quarto e un quinto e un ennesimo spirito, e poi tutto il mondo, risentono il medesimo effetto, rimangono vittime del medesimo dolce contagio, allora lo dico che, nei limiti concessi alle facoltà umane, la prova è raggiunta: e concludo che quella melodia è opera di vita, creazione d'arte.

E questo giudizio di popolo, questo areopago critico universale, non s'inganna mai.

AVANTI! (G. M.)

Nell'arte del Puccini gli effetti melodici non sono tanto scaturigini insoffocabili di un prepotente bisogno di canto, quanto risultamenti di un senso squisitamente teatrale. Giacomo Puccini signoreggiava e tuttavia signoreggia il teatro melodrammatico con composizioni facili, aderenti alla emotività non esigente del pubblico. Da uno spunto melodico traeva un'opera, da una frase una pagina. Alla sua tecnica bastava una nota tematica.

MUSICISTI D'ITALIA (G. C. Paribeni)

Giacchè, è inutile illudersi, senza meriti intrinseci reali non si naviga a lungo sul mare dell'arte. Poichè questa è forse la sola attività umana, in cui gl'ingrandimenti telescopici, anche se possibili, si riducono prestissimo alle giuste proporzioni.

Il secondo fattore della teatralità nelle opere di Puccini è dato dallo squisito senso dell'opportunità, consistente nella collocazione a momento giusto dei brani musicali che hanno maggior potere emotivo. In questo è ben difficile che il maestro lucchese prenda abbaglio: di solito quando lo spettatore giunge ad inevitabile commozione per virtù del dramma, il salire dell'onda melodica accompagna il suo sentimento sino alla compenetrazione piena tra

emozione lirico-drammatica ed emozione musicale.

Infine l'equilibrio, che era dote istintiva di un artista uscito dal più schietto sangue della stirpe, lo rendeva sempre signore delle proporzioni. In nessuna opera di Puccini il musicista puro prende la mano all'operista o viceversa; in nessuna le situazioni appaiono dilungate o monche; nè ciò che è episodico — anche se piacevole — s'arroga i diritti di ciò che è essenziale.

Quanto ai caratteri strettamente musicali dell'opera pucciniana, sebbene subordinati alle esigenze della composizione teatrale, hanno una fisionomia così decisa, che non v'ha chi possa negare uno stile personale all'autore di *Manon*.

TEATRO ILLUSTRATO

Egli fu l'usignuolo fortunato, perchè geniale e pensoso, i cui gorgheggi incantarono le genti più diverse per lingua, per costume, per razza, che intesero la loro affinità nel mite eromperci di una melodia intimamente umana. Giacomo Puccini fu il compositore malioso, cui era stata commessa l'anima irrequieta delle folle, ch'egli placava

col suoi ritmi, colle sue blandizie, con i congegni ideali delle sue note, coi suoi accenti di mite ricamo, screziati a volte da scatti e da fremiti, che erano il suo tormento e il battesimo di gloria della sua virtuosità d'artefice.

Noi crediamo che nella storia della musica egli avrà l'eterno ricordo di effettiva, gagliarda, meritata devozione. Noi crediamo che, per quanto possano mutare i gusti e le esigenze della moda nella tecnica musicale, Giacomo Puccini avrà la sua ragione di omaggio e di predilezione.

MUSICA E SCENA (A. Lega)

Ovunque si amò nella Sua musica la purezza dell'anima italiana. Nelle Sue melodie — ora gaie come un'alba di Maggio, or velate di tri-

stezza come una sera di autunno, or fascianti e calde come un tramonto estivo — c'è il mite cielo della sua Toscana, c'è la poesia della sua semplice vita, c'è il puro slancio del popolo italiano.

ROMA

IL GIORNALE D'ITALIA (M. Incagliati):

Ma la musica pucciniana ebbe un altro segreto: l'italianità, quell'italianità per la quale, quando morì Verdi, il Maestro così mi scrisse:

— Ora e sempre respiriamo aria italiana! Viva Verdi!

Di Verdi egli fu senza dubbio l'erede più genuino, pure avendo personalità artistica del tutto diversa. Perchè la sua — e in ciò si ricollega all'autore del *Trovatore* e dell'*Aida* — è arte di grande semplicità e sincerità.

Ma Puccini volle che l'amore delle sue eroine, delle sue fragili donnine, avesse un suo mondo, la sua atmosfera. E l'espressione musicale fu in ogni opera appunto l'espressione di un mondo genialmente fantastico.

Fu, dunque, un singolare creatore di atmosfere. Osservate l'at-

mosfera dell'inizio del terzo atto della *Bohème*, l'inizio del terzo atto della *Tosca*, tutta la seconda parte del primo atto della *Butterfly*, il senso caricaturale di un'epoca lontana, la Firenze, cioè, dello *Schicchi*, il cui libretto di Gioacchino Forzano è un capolavoro che fa buona compagnia a quello della *Bohème*; la foresta del Far West con il « freddo e la neve ».

Puccini, in altre parole, sente l'ambiente del suo dramma come elemento essenziale, non come pretesto, non come cornice.

E per ciò l'artista ha mostrato di possedere oltre il senso melodrammatico, il senso drammatico. E l'opera d'arte assurge così a nobile manifestazione di uno spirito teatrale e musicale.



Puccini nel 1900 (*Tosca*).

La sua musica, dunque, ha un segreto fascino, a cui nessun popolo è riuscito a sottrarsi.

IL GIORNALE D'ITALIA (L. Lodi):

Il compositore a cui, per trent'anni, dovemmo le più grate consolazioni dell'anima nostra, si rivelò e rimase, nel disegno, nelle proporzioni, nelle forme che ubbidienti rispondevano al suo pensiero, schiettamente, costantemente italiano. E inoltre, italiano fu e rimase, dai primi delle prove aspre ed incerte agli ultimi anni della gloria incontrastata per la semplicità dei modi, per la bontà del temperamento. Il maestro, che sentì l'acclamazione prorompente dei teatri di due continenti, che ebbe la gioia di accumulare trionfi e ricchezze, si serbò immutabilmente un paesano della provincia donde era nato, amante della campagna e della caccia, desideroso soltanto di vivere coi suoi e coi suoi.

Egli apparteneva veramente alla migliore gente nostra e ne aveva le più intime, solide virtù. E questo era perfettamente intuito dalla folla che batteva le mani insieme alla sua musica perchè era bella e a lui perchè era un sereno e affettuoso lavoratore. Il successo di lui era un po' il successo di tutti nella penisola.

LA TRIBUNA (F. Scardaoni):

Ed ora tutto il mondo è in lutto. Poche volte forse dacchè la recente storia travaglia uomini e popoli sotto la sferza degli odii e delle violenze, ci siamo sentiti tutti così accomunati da un grande dolore. Perché Puccini come nessun altro artista dei tempi nostri aveva fatto versare tante lacrime di pura commozione, e perchè la sua arte che inconsciamente aveva reagito ai fantocci di cartapesta del vecchio melodramma, era discesa nel cuore profondo del popolo. Questo popolo oscuro dell'epoca attuale che crea il mito dell'Eroe Ignoto, perchè ignote sono tutte le sue tragedie e tutti i suoi eroismi, perchè soffre e sogna e spera, senza coturno e senza grandi gesti, aveva finalmente trovato il Poeta suo. Quello che rievocando dalle forme umili il sentimento e il dolore e l'amarezza d'ogni giorno, aveva saputo fare assurgere agli onori dell'universalità il dramma intimo degli eroi sconosciuti: una cortigiana, una *midnette*, una cantante, una *ghelscia*, una figlia di minatori...

Per questo ora i popoli di due mondi s'inclinano al passaggio della salma gloriosa cui fanno scorta le care immagini della sua fantasia e tutte le anime appassionate. Non vedremo più

— ahimè — il caro amico, di cuore saldo e generoso, con quel suo sguardo dolce che pareva un po' stanco ed era invece velato di sogni; ma la sua gloria sarà ora più viva che mai. Essa si aggiunge mirabilmente a quel patrimonio ideale della nostra stirpe, per cui l'Italia è stata e sempre sarà grande nei secoli.

IL MESSAGGERO (R. De Rensis):

Ma, accanto a questo spirito di leggerezza, che, in fondo, pervade e caratterizza tutta la musica italiana e che non aleggia mai (ecco il dissidio) in quella tedesca (anche di Mozart), un'altra potente qualità, da tutti risaputa, riconosciuta ed acclamata, sostiene l'arte pucciniana: cioè il senso teatrale; quel senso teatrale, che mantiene vive le opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, e che fa nascere morte le opere dei moderni che lo respingono, forse perchè non lo possiedono.

Si capisce che il senso teatrale non è quello retoricamente melodrammatico, ma quello che si identifica col senso schiettamente, umanamente drammatico, quello che ci allontana dal soggetto che agisce sulla scena o dalla situazione particolare del momento, e trasforma il dolore e la gioia del personaggio nel dolore e nella gioia umani, universali.

IL CORRIERE D'ITALIA (A. Belli):

Puccini è stato il vero poeta musicale; il poeta dei piccoli quadri e delle piccole cose; piccole cose e piccoli quadri che s'ingigantiscono però entro le nostre anime.

Nella ricerca dei suoi soggetti si è sempre voluto trovare di fronte alla vita umana, con i suoi dolori ed anche con la sua ironia. Ha voluto rivestire così della sua musica la vita quotidiana ingentilendola però di squisita poesia, e riuscendo a diffondere il senso di questa poesia ed a farla penetrare nei cuori fino ad eccitare le lagrime. Ma vicino al dolore, perchè esso fosse appunto più commovente, il Puccini ha cercato sempre che fosse una continua grande espressione di bontà. Gli umili sono buoni, e il dolore sincero dell'uomo buono è quello che più si comunica e si divide. Tutti i suoi personaggi sono degli umili e dei buoni. E a questa continua onda di bontà che scorre attraverso tutte le opere sue, nessuna esclusa, il Maestro ha dato tutta l'anima sua: per questa poesia appunto di bontà e di dolore, le opere di Puccini hanno vinto il cuore di tutti i pubblici, dove molti sono quelli che soffrono, o hanno sofferto e molti sono che rimpiangono cose perdute che non tornano mai più; e molti che amano con un sentimentalismo color di

passione e molti che tutto hanno sacrificato per un ideale di bontà. In una parola tutti rivedono nella vita di quei personaggi che si agitano sulla scena momenti della propria vita o della vita che si vive ogni giorno.

IL MONDO (D. Alaleona):

Ci è caro oggi aggiungere qualche parola su certi caratteri di italianità di Puccini — non abbastanza messi in luce — nell'impiano, nella struttura delle sue opere, nella maniera di sentire il melodramma. Egli più di ogni altro ha continuato la sana, la genuina tradizione (che ha le sue insopprimibili radici nella natura musicale della nostra razza) del melodramma italiano. Dirò a questo riguardo soltanto una cosa, sottolineando le mie parole: il quartetto della *Bohème* (fatte le dovute proporzioni) è forse il solo quartetto italiano che è stato scritto dopo il quartetto del *Rigoletto*. E si potrebbero mettere in luce fra le due pagine interessantissime analogie, che non sono soltanto di somiglianza esteriore.

Molto ci sarebbe da dire sulla personalità, sulla originalità, e (per i suoi tempi) sulla novità musicale di Puccini; su certi suoi atteggiamenti di ritmi, di melodie, di armonie, di timbri; sulla finezza, squisitezza di certe sue pagine strumentali intrecciate, cesellate, miniate con infinito amore. La sua influenza sull'arte musicale — anche su autori che vengono considerati come prototipi e capiscuola — è stata molto maggiore di quanto si creda specialmente in Italia. All'estero l'arte di Puccini è stata considerata con molta maggiore attenzione, con assai più acuta penetrazione e più profondo amore che fra noi. Ripenso ad esempio a certi delicatissimi interludi strumentali nell'ultimo atto della *Manon Lescaut*, che hanno costituito il modello di episodi analoghi (ed anche melodicamente e armonicamente assai affini) di opere che vengono considerate religiosamente fra i capisaldi di svolgimento del teatro musicale.

L'IDEA NAZIONALE (R. Forges Davanzati)

In Puccini sentiamo l'artista, ma sentiamo anche la gratitudine che da tutte le parti converge in lui, come in un benefattore che scompare, quando c'era ancora un'opera buona da compiere, per dare all'umanità affaticata e travagliata istanti di aperto riposo, concesso da un canto trasparente e di immediato ristoro. E Puccini artista non è diminuito da questo affetto universale, che non s'improvvisa, che non resiste quando manchi una vera ispirazione, che invano una critica pseudorivoluzionaria si è

sforzata o si sforza di considerare addirittura come un marchio d'infamia. Giacomo Puccini, invece, con la sua risonanza mondiale, è entrato in pieno in una tradizione gloriosa italiana, continuando, dopo Verdi, a dar voce al canto italiano per la gioia di milioni di cuori. Per lui soprattutto non si è oscurato uno dei primati, che manteniamo da secoli. Un giorno si chiariranno i caratteri di questa fase musicale, che consentì appunto a Puccini di primeggiare, ma poiché nessuno osa accettare le furie iconoclastiche che vorrebbero distruggere l'ottocento musicale italiano, quasi interamente operistico, nessuno, nè oggi nè poi, potrà negare al maestro lucchese di aver saputo continuare la tradizione dell'ottocento, con una virtù contemporanea, assai più significativa e solida di quella preoccupazione di modernità, che, quasi sempre, più pretende di essere una volontà artistica e meno ha a che fare con l'ispirazione, rimanendo un fatto culturale, in cui si possono elaborare forme, saggiare tentativi, ma non germogliano creazioni.

IL POPOLO D'ITALIA (Raff.):

Da oltre un trentennio la sua musica circolava nei vari pubblici del mondo con un movimento che mai alcun'altra ebbe l'eguale. Era come un sangue vivificante. I popoli più diversi per cultura, per educazione, per razza ascoltavano e ammiravano commossi. Quel getto di melodia, scaturito dal suo cuore d'italiano come una purissima vena d'acqua dal fianco dei nostri monti, pareva avesse assunto la funzione di legare le anime alle anime, di stringerle in una solidarietà indistruttibile, di perfezionare un'intesa più efficacemente che la legge, più solennemente che un rito. Bastava che in un programma apparisse l'annuncio di un'opera del grande Maestro per assistere al miracolo della unità degli spiriti: cessavano i dissensi di scuola; cessavano le divisioni di classe. Il dolore, l'amore, la bellezza amalgamavano tutti; e gli occhi del desolato emigrante e della umile operaia erano umidi di pianto come quelli del soddisfatto banchiere o della nobile dama. E trionfava, mentre i cuori degli uomini erano concordi nel benedire il santo nome d'Italia.

Benedivano perchè l'arte del Maestro era profondamente umana.

Erano le loro passioni, la loro vita, i loro entusiasmi, il loro dramma che si riflettevano nel suo canto. Soffrivano, piangevano perchè le loro sofferenze e il loro pianto interpretavano le creature che la sua arte aveva saputo comporre quasi con la stessa sostanza con cui era formata la fibra del loro cuore. In qualche epi-

sodio delle sue opere, non pochi saranno stati quelli che, riconoscendosi in un personaggio, avranno detto a sé stessi: ricordi? E quante donne, specie quelle che hanno pianto, non hanno ritrovato nella piccola « Butterfly » la loro speranza e la loro attesa, in « Mimi » il loro amore dolente, in « Minnie » e « Tosca » il loro diritto alla gioia decisamente affermato e in « Manon » il peccato che è redento dalla grazia di un sentimento sincero?

L'EPOCA (G. Barini):

Perché il Puccini aveva una visione precisa e netta delle necessità dell'arte sua: aveva senza esitazioni abbracciato quel tipo che rispondeva più esattamente alle sue tendenze, alla sua potenzialità: egli sentiva il teatro profondamente, e aveva con sicura percezione segnata la sua via e la seguiva senza esitazioni.

L'EPOCA (D. Manganella):

Amore e poesia, dolcezza e malinconia, nostalgia e tenerezza, tutte le vibrazioni e gli abbandoni di un'anima sensibile hanno trovato in lui l'interprete che li ha cantati con il più appassionato canto. Ciò che vi è di più profondo nel nostro cuore ha trovato la sua voce nelle sue melodie, che sono state del nostro sentimento l'espressione, il nutrimento, il conforto... Ed è per questo che oggi è il nostro sentimento più profondo e più intimo quello che piange il grande scomparso.

L'IMPERO (G. Sommi):

Egli era l'essenza della musicalità prettamente italiana, il poeta della nostra favella melodica, il creatore del melodramma moderno italiano cui presero esempio non pochi dei musicisti d'oltr'alpe. Perché la sua natura era fatta di sincerità viva, perché ogni nota di Giacomo Puccini fu scritta dietro un impulso dell'animo, fuori da ogni preconcepito artistico, e lontano da ogni voluto intendimento.

Italiano, nella radice più profonda, egli seppe analizzare e passare attraverso il filtro della sua eccezionale personalità i sentimenti della nostra terra, talvolta umili, ma sempre caldi, amorosi e leggermente accorati, che si profilano meravigliosamente sul dolce sfondo dei nostri pini marittimi, delle nostre azzurrigne colline, del nostro mare luminoso e sereno. I personaggi creati dalla sua mente feconda, sono vivi in ognuno di noi, appassionati e reali, anime talvolta modeste, ma sentite in tutta la complessità della loro sofferenza e della loro verità.

E, italiano, egli portò questa nostra parola al

di là dei confini della Patria, messaggero fortunato di un verbo artistico al di là dei mari. Non v'è metropoli, città, borgo o villaggio nel mondo civile, che non sia stato inondato dal fiume della sua musica, non v'è da vent'anni cittadino al mondo, che non abbia saputo l'Italia, attraverso la sua favella melodiosa, e non abbia immaginato il colore e il profumo della nostra grande terra benedetta, dai canti che egli ha offerto, sottilissimo riflesso d'Italia.

LA NUOVA ANTOLOGIA (T. Mantovani):

Questi concetti costituiscono il « credo » del Maestro, rivelano la visione netta, precisa che egli ebbe dell'arte propria, così che adottato con sicura coscienza quel genere di melodramma che meglio rispondeva alle innate tendenze del suo temperamento, percorse la via rettilinea che si era segnata, con una continua tenace ascensione verso la mèta ideale perseguita con amore e con fede.

Nella vita del melodramma italiano contemporaneo, fors'anche di quello europeo, Giacomo Puccini tienè di pieno diritto un posto preminente. Egli non è stato un precursore, nè un capo-scuola e nemmeno un creatore di nuove forme; ma ebbe uno stile veramente suo personale, impresso nelle sue opere caratteri propri, così da costituire un particolare genere melodrammatico.

Non simboli, non miti volle animare delle sue note dolcissime, ma umili, leggiadre creature doloranti del mondo reale, cui diede gli accenti dell'amore, della pietà, delle passioni più tenere e vibranti che possono commuovere, turbare, esaltare l'anima collettiva del gran pubblico. In questa umanità profonda e sincera è la prima e più forte ragione del successo vivo e costante delle opere di lui, che non conoscono frontiere.

NAPOLI

IL MATTINO (Roberto Bracco):

Così procedendo sempre, si era ben salvato dal decadentismo già apparso, qui e là, nelle crepuscolari irrequietezze d'una intellettualità morbosamente avida, ai tempi cui i primi suoi anni maturi si legavano: dal decadentismo, cioè, contrassegnato specialmente dall'illusorio protetto sforzo della innovazione programmatica e dalle slogature e contorsioni dei più varii e, talvolta, dei più ricchi intellettuali artistici. E, anche, aveva serbato, così procedendo, in filiale stivismo verdiano e in consanguineità con Pietro Mascagni, che gli era cugino tra i

coevi, i due più tradizionali e più naturali e più fascinatori e più celebrati caratteri della scena lirica italiana: un preciso realismo umano e la immanenza della voce — quale che fosse l'entità complementare dell'orchestra — come estrinsecazione musicale e psicologica di questo realismo.

Giacomo Puccini amò — è noto — il suo rivale maggiore d'oltr'alpe: Claudio Debussy. Confessava lealmente d'amarlo. Confessava di sentirsi penetrato dagli armoniosi vaghi spiriti di lui come da sottili essenze di profumi prestigiosi. Nobilissima confessione, tra tanti più o meno mascherati plagiaristi e racimolatori di esotismo nei giardini di tutte le Muse, alteri spacciatori di originalità e di futurismo pari a falso radium da vendere a prezzo di bazar! Ma l'autore probo di *Bohème* seppe combattere contro il dolce amore confessato, e della musica di Debussy non assimilò che qualche colore, qualche riverbero, qualche iridescenza, affini agli orli rilucenti della sua sincerità, la quale restava intatta nella italica signoria del canto disteso e vellutato soprattutto della voce e nella saldezza umanistica; e, anzi, con espressioni sempre più intense e sempre più umanamente sue, pareva suggerire la possibilità di intensificare e di umanizzare le larve eterie del musicista francese. Ma questi, al suggerimento esemplificato, si ritraeva, incapace, dicendo: « No, lo non devo, lo non so. Per far quello che fa Puccini, ci vuole un'altra ispirazione, un'altra sensibilità, un altro sangue, il sangue, i nervi, la vita di un'altra musica ».

Quando tutto ciò accadeva e la popolarità di Giacomo Puccini si estendeva nel duplice consenso delle folle e dei competenti di tutte le nazioni civili ed egli ne respirava il beneficio accingendosi al proseguimento delle sue feconde fatiche, scoppiò intorno a lui, in Italia, uno di quei fenomeni che, ahimè, solamente in Italia sono verosimili. Una schiera di giovani critici, esponenti delle nuove generazioni, lo assalì con brutalità spietata. Eravamo, ormai, stretti di fiduciosa amicizia. E per mezzo d'un mio e suo fratello di adozione, Carlo Clausetti, egli m'invìò i giornali contenenti la prosa aggressiva dei demolitori e una piangente lettera con la quale, confidandomi lo scoraggiato dolore che gli vuotava il cervello, chiedeva perdutamente un consiglio alla mia esperienza d'autore provato da ogni specie di trambusto. Come doveva regolarsi? Doveva, sì o no, difendersi? Doveva polemizzare? Doveva dimostrare la malafede di quei manigoldi?... Io gli raccomandai di tacere. E gli dimostrai, facilmente, che la sua arte e la sua gloria, immu-

ni, trionfavano d'una così bestiale cagnaia. Egli mi rispose:

« Carissimo Roberto, ho ricevuta da Clausetti la tua lettera. Ti dico subito che ho passata una buona giornata. È stato come un po' di sole dopo tanto cattivo tempo che mi aveva fatto tanto soffrire. E ti ringrazio per ciò che scrivi e pensi del povero me ».

E io, con eguale convincimento, penso, adesso, del povero Giacomo — ah, sì, povero davvero, adesso, nell'eterno silenzio in cui troppo presto si è dovuto sommergere — quel che gli scrissi per confortarlo. Forse, non cessano di pensare alquanto diversamente coloro che per poco, in una bassa ebrezza iconoclastica e antinazionale, non riuscirono a fiaccare la sua operosa raccolta fertile fede. Ma ciò non è grave, visto che per lui, essi non saranno mai più pericolosi.

Questo, invece, è grave: che nelle nuove generazioni non si vede, oggi, chi possa realmente sostituire Giacomo Puccini.

IL MATTINO (R. Forster):

Giacomo Puccini ebbe sino a ieri e avrà, entrato nel regno delle Ombre, ancora a lungo una cittadinanza musicale immensa, decretatagli, con pari assenso e verdetto di popolarità continua e resistente, dai popoli latini, slavi e anglo-sassoni.

Egli incarnava all'Estero la circolazione della musica italiana come compositore di diretta, immanicabile comunione con ogni nazione, di qualunque razza e di qualsiasi sensibilità o insensibilità fossero le sue folle, le sue moltitudini teatrali. Privilegio purtroppo, di solito, solo affermato e goduto dai nostri massimi tenori. Era egli quindi, malgrado la serena e appassionata democraticità e la schietta e sapida e melodiosa borghesia della sua musica, un aristocratico, perché signore e possessore di un dominio sovrano e quasi unico su tutti i teatri lirici del vecchio e nuovo mondo.

IL GIORNO (a. p.):

I distillatori di estetica, i supercritici potettero e potranno ora indagare sottilmente se e quanto il settecentismo, il romanticismo e l'esotismo di Giacomo Puccini abbiano di sincero e vitale; ma per la folla, per quanti hanno una sensibilità musicale non complicata da dottrinarismo, l'autore di *Bohème* e di *Tosca*, di *Fanciulla del West* e di *Madame Butterfly* rimarrà sempre il compositore più emotivo, quegli che meglio seppe trovare la via del cuore degli ascoltatori, commovendosi e facendo com-

muovere. Ah, quale fascino egli seppe dare alle figure muliebri, rivestendole di sue note! Fossero esse *grisettes* parigine del 1830, o piccole giapponesi innamorate, etere del secolo della cipria e del falbalà, o tragiche «cantarine» della Roma papale, dalle pagine degli spartiti pucciniani balzavano vive e palpitanti, quali la nostra fantasia le aveva sognate, attraverso la poesia od il romanzo.

IL MEZZOGIORNO (S. Procidà):

Giacomo Puccini ha sentito con modernità di espressione il dramma d'ogni suo personaggio, ma non l'ha denaturato con artifici, con preziosità, con gelide bizzarrie. Finché l'argomento d'un dramma non ha avuto rispondenza nel suo cuore, egli l'ha ricercato assiduamente, silenziosamente, alla caccia di una sensibile creatura come agli anitrotti della sua bandita lucchese. Scoperto il nuovo filone di sensibilità, la musica gli è rinata in petto spontanea, dolce, pittoresca, leggiadra. Ed egli l'ha offerta a tutte le anime capaci di sorridere, di soffrire, di palpitare con la recente sorella.

Tutta la musica di Puccini è percorsa da questo brivido d'umanità, che la fa nostra, che la difende anche dall'erosione del tempo, che la conserva giovanilmente affettuosa e morbida.

IL ROMA (D. Petriccione):

Perché Giacomo Puccini è stato amato sinceramente, profondamente. Valutazioni critiche a parte, nessun odierno compositore ha suscitato a sé d'intorno così unanime consenso e così appassionata ammirazione di pubblico. Anche la Francia, la ostica sorella latina, feroce nel suo «chauvinisme», non aveva potuto fare a meno di spalancargli tutte le porte dei suoi teatri. Le tenere e delicate creature del musicista italiano, con la bella sincerità dei loro canti mallosi, avevano preso, conquistato tutti i pubblici, tutte le platee, s'erano impadronite dei gelosi templi musicali stranieri e vi avevano portato il soffio caldo della ispirata vena melodica italiana.

Se ieri è morto l'autore, le creature d'arte di lui vivono. E sopravvivranno a lungo.

TORINO

LA GAZZETTA DEL POPOLO (M. Lessona):

Singolare tempra di artista fu quella di Giacomo Puccini; personalità nettamente individuata per caratteri tipici e inconfondibili, sia

per ciò che riguarda, in modo generale, la concezione del dramma musicale, sia per gli atteggiamenti melodici che gli sono assolutamente propri, il Puccini lascia nella storia del dramma lirico moderno un'orma che non si cancellerà facilmente; e l'epoca che fu sua, la produzione tutta fiorita successivamente all'affermarsi e al diffondersi dell'opera pucciniana risente, in maggiore o minor grado, dell'influsso potente della sensitività e dei modi di espressione che più intimamente contraddistinguono il dramma lirico di Giacomo Puccini.

LA STAMPA:

Quella che fu la giovane scuola italiana, sorta fra l'*Otello* e il *Falstaff*, già privata del Catalani, perde oggi il suo più popolare compositore; poiché le statistiche mondiali del teatro presentano avvicinati, nelle cifre, il Puccini e il Verdi. La scomparsa di lui toglie certo una probabilità alla divulgazione della musica italiana e recide un altro filo alla tradizione del melodramma ottocentesco.

IL MOMENTO (I. C.):

Le sue opere hanno quasi tutte una grande forza espansiva; ma non soltanto — come si volle da parte di qualcuno — per la scaltrezza e l'ingegnosità del compositore nel valersi di sicuri effetti teatrali, ma anche perché espressione di una vera potenzialità musicale; potenzialità non multiforme, né profonda, ma sincera e vibrante, che nella schiettezza della propria sensazione trovò il segreto di una pronta comunicatività.

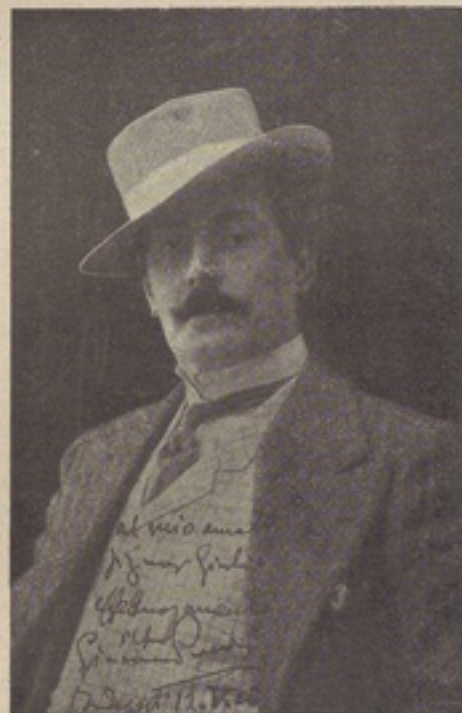
IL PIANOFORTE (G. Roncaglia):

Egli fu sempre, in ogni opera, in ogni momento, un melodico, perché ogni gesto, anche il più verista, ogni contrasto, ogni pensiero si muoveva per lui in un'aureola di commossa concitazione che lo sublimava in canto. Per questo vi è nella sua musica un così immediato senso di poesia; poiché, pur non escludendo che ogni mezzo tecnico sia buono ad esprimere poesia, la forma melodica è certo quella che, avendo una linea ben definita, con più prontezza ed efficacia stabilisce un vincolo di imperiosa e convinta simpatia tra il cuore dell'uomo e la cosa musicalmente espressa. Ed è per questo carattere principalmente che l'arte di Giacomo Puccini va considerata come arte nazionale. Il divino fiore della melodia sbocciò primamente in Italia, e se anche si acclimatò poi su altro suolo adattandosi e trasmutandosi secondo i vari climi spirituali in cui fu trapian-

tato, esso non cessa di essere forse la più grande creazione del genio italico, da Caccini a Puccini. E se la nostra arte dovrà ancora possedere un valore nel mondo, essa non deve cessare di essere l'espressione della nostra razza, non deve perdere il suo carattere etnico; quanto più sarà nazionale tanto più sarà universale. Questo che può parere un paradosso, in realtà non lo è: basta pensare a Verdi, a Wagner, a Mussorgsky.

Chi più nazionali di questi tre grandi? E quali altri più universalmente sentiti ed ammirati? La stessa trionfante diffusione della musica pucciniana è dovuta allo avere egli saputo genialmente esprimere i più delicati moti dell'anima umana, e specialmente femminile, in una forma che per la sua prevalente melodicità (anche la sua particolare morbidezza armonica e strumentale è melodia) rimane in modo tipico e indiscutibile italiana.

Personalità, poesia, grazia, passione, eleganza signorile, perfezione formale, italianità, sono i pregi di questa arte per cui da tempo vivono e a lungo vivranno le creature musicali pucciniane.



Puccini nel 1904 (*Madama Butterfly*).

GENOVA

IL SECOLO XIX (C. Panseri):

Diciamolo subito alto e forte. Giacomo Puccini è uno degli ultimi continuatori dell'opera musicale che si abbeverava esclusivamente alle fonti pure della ispirazione. Egli non si è mai preoccupato della tecnica come fine, ma soltanto come mezzo. Egli ha voluto soltanto trovare in sé il motivo ispiratore che lo guidasse nella composizione del melodramma modernamente inteso, e fece cantare i suoi personaggi liricamente, con la purezza delle modulazioni intuitive che sono nella natura. Perché egli aveva una vera natura musicale.

Puccini non ebbe mai paura di essere ba-

nale, come molti modernisti temono, per la semplice ragione che sapeva quello che voleva dire. I critici che ne hanno analizzato l'opera sminuzzandola, si son vendicati del suo successo popolare rimproverandogli che, in fondo, quello che aveva da dire era una piccolissima cosa. Ma questa piccolissima cosa, che in fondo si riduce alla essenza stessa del suo stile, che non ha mai mutato dagli inizi alla fine per se-

guire novità e consenso di mode, era il segreto di un'arte che presa in sé stessa ha la sua grandezza, ed ha soprattutto il suo fascino ed il suo incantesimo. Le folle, Puccini, lo incantò. Lo incantò con la soavità di un canto in cui c'era il capriccio, in cui c'era la passione, in cui c'era il sorriso e la gelosia e lo inganno, la delusione e l'amor materno, e il nascere degli istinti fatali che conducono gli uomini alla rovina.

IL CAFFARO (L. Parodi):

Ebbene sì; io benedico tale nazionalismo che fa glorioso il nome della mia patria in tutto il mondo. L'Italia ha saputo ancora imporre al mondo un operista trionfante senz'armi e senza trattati; ambasciatore dell'eterna bellezza latina.

Sulla sua tomba gloriosa io alzo la sacra bandiera italiana e ripeto ancora: Benedetto nazionalismo!

Sulla sua tomba gloriosa io alzo la sacra bandiera italiana e ripeto ancora: Benedetto nazionalismo!

IL LAVORO (A. T.):

Egli cercò una forma d'arte che alla carezzevole melodia, alla mite onda di poesia sempre delicata, spontanea e di facile intelligenza accoppiasse la verità viva e palpitante della vita con scrupolosa cura dei particolari e dei colori d'ambiente. Egli più di tutti capì il fondo sentimentale del pubblico italiano e rivolse il suo ingegno ad interpretarne musicalmente il gusto e la psicologia. Fu più che un animatore gagliardo del grande dramma, un analizzatore, un indagatore acuto dell'anima popolare:

e fu anche un armonizzatore sapiente. Trattò l'elemento polifonico come nessuno dei moderni compositori rendendosi maestro insuperato della tavolozza orchestrale, qualità questa che gli venne riconosciuta dai critici di tutto il mondo musicale.

BOLOGNA

IL RESTO DEL CARLINO (*Gajanus*):

Puccini. Il più grande operista del suo tempo. Ecco quello che diceva ieri la critica; ecco quello che dice oggi la Storia.

Fino a che è stato in vita, Puccini rappresentava per noi Italiani la inebriante e gloriosa certezza di essere il primo popolo musicale del mondo. Era il primato assoluto. Tutti i popoli che hanno dei teatri e una passione d'arte, la passione della musica, hanno cantato Puccini. E l'hanno amato profondamente. E per questo amavano anche la nostra Italia.

Era l'italiano più celebre e popolare in tutto il mondo. Dov'è che non hanno sentito Puccini?

Ecco la profonda ragione del dolore italiano. Perché non vi può essere nessuno di noi che non l'abbia sinceramente e fortemente goduto e amato. Perché rappresentava la razza, con altissima fierezza davanti a tutti i pubblici. Fra i ricordi della gloriosa scuola operistica italiana vi sono delle battaglie asprissime vinte da Puccini su tutti i campi musicali della terra.

La sua arte aveva già superato la critica. Si poteva benissimo proiettarla Lui vivente, negli orizzonti lontani della Storia e considerarla e rispettarla con l'amore religioso che si porta alle eredità preziose della propria razza. E non perché l'estetica operistica pucciniana sia estetica di ieri. Ma è profondamente vivente ed ha tutte le caratteristiche peculiari della « nostranità » (come scriveva con parola espressiva e originale il Maestro al sottoscritto) e della quotidianità. Puccini era moderno nel « Novanta », come nel « Novecento », come nel Milionovecentoventiquattro. Il suo famoso « senso teatrale » era e sarà di una squisita vitalità perché straordinariamente umano.

Ecco perché la Sua arte è insuperabilmente « aggiornata ».

IL PENSIERO MUSICALE (*C. Brighenti-Rosa*):

Nessuno fu capace di assimilare e di rendere con tanta leggerezza e leggiadria di procedimenti la rinnovazione del nuovo sistema armonico.

Si può dire che egli vi sia penetrato in pieno, se ne sia impadronito e signorilmente servito, ponendo risorse di armonizzazioni nuove, e coltriti orchestrali, a servizio di un estro musicale in cui pareva che vibrassero con varietà di echi e di risonanze l'irrequietezza e la nostalgia che è propria della nostra età.

FIRENZE

LA NAZIONE (*L. Parigi*):

Nella popolarità, nella vasta diffusione della propria opera di arte, Giacomo Puccini ha sostituito Giuseppe Verdi. Non diciamo, badiamo, che lo ha continuato. Ma ha fatto sì che per il largo consenso, per la sicura attrattiva che con le sue opere suscitava nelle folle si perpetuasse nel nostro Paese, a gli occhi dei connazionali e degli stranieri, una tradizionale unità musicale italiana.

L'arte di Giacomo Puccini era agli antipodi, si può dire, per sostanza, di quella di Giuseppe Verdi: ma essa pure possedeva il suo nucleo centrale di schiettezza, di spontaneità, di naturalezza sicché quando poteva manifestarsi — libera da influenze di indole non artistica — infondeva all'opera un suo particolare carattere di umanità. Umanità dai limiti non sterminati; umanità raccolta, ma schietta. Quindi apprezzabile e gustabile da un numero di persone tanto più esteso quanto più delimitata e delicata essa era.

Di qui la ragione della popolarità pucciniana.

IL NUOVO GIORNALE (*L. Conversini*):

Fino da giovane egli si rivelò per un equilibrato e chiaro compositore, per un ispirato melodista, per uno strumentatore felice. E furono queste le qualità che nel corso della sua carriera ebbero il più portentoso sviluppo. Ma ad esse se ne aggiunse una assolutamente rara e non divisa se non dai grandi geni musicali della nostra stirpe, direi della nostra stirpe musicale: la teatralità. Infatti, se noi consideriamo il meraviglioso senso che in Puccini si sviluppava già alla sua terza opera *Manon Lescaut* e la sicurezza con la quale egli affrontava un soggetto che già aveva ispirato un geniale compositore francese, il Massenet; se noi consideriamo quale sicura visione egli ebbe dell'effetto teatrale (oltre che musicale ed artistico) dell'opera sua, noi non possiamo che rimanere più che ammirati, entusiasti dello sviluppo raggiunto in breve tempo dal genio del giovane compositore.

PALERMO

GIORNALE DI SICILIA (*A. Damerini*):

C'è chi ha chiamato l'arte di Puccini, con intenzione spregiativa, arte borghese e internazionale; ma forse questo fu il suo grande pregio, di avere cioè trovato una espressione artistica di teatro musicale, che, senza contrastare alle caratteristiche nazionali, è capace di soddisfare bisogni sentimentali di una enorme maggioranza umana. Se poi a questo si aggiunge che Puccini col *Gianni Schicchi* ha, d'un colpo e con indubbia genialità, risuscitato un tipo di commedia musicale squisitamente italiano e che, da tempo interrotto, era stato solo ripreso isolatamente fra la disattenzione del pubblico dal *Falstaff* verdiano, mi pare che ricca sia la messe dei titoli i quali giustificano tutto il nostro profondo cordoglio per la perdita del Maestro lucchese e ci diano il diritto e il dovere di onorarne, ora e sempre, l'opera e la memoria.

L'ORA (*G. Nordio*):

E quest'arte così palpitante ha un'espressione tanto piena di vibrante sensibilità e sincera passione che sa parlare un linguaggio comune a tutte le anime, che sa suscitare un fascino irresistibile che avvince tutti i cuori. E quale altro scopo deve avere la musica se non quello di avvicinare e commuovere? E chi, meglio di Lui seppe incatenare le folle del mondo intero con la forza violenta, incisiva delle colorazioni drammatiche; e chi più di Lui seppe far piangere e fremere di intensa commozione con gli accenti appassionati delle sue dolci, delicate, ispirate melodie? Non è certo questo il momento di compiere un'analisi particolare della sua produzione artistica, né di dare un giudizio preciso e sintetico sul musicista, ma è giusto, e doveroso ricordare in questo triste giorno la gloria che per il Suo vivido ingegno, il mondo intero per anni ed anni, tributò e tributa ancora alla patria nostra.

RASSEGNA D'ARTE E TEATRI (*G. Scaglia*):

Giacomo Puccini è il compositore del periodo post-verdiano che si sia librato più in alto nel cielo del melodramma italiano. E se pure qualcuno dei suoi emuli ha posseduto una genialità più vivace o un temperamento più focoso, non ha certamente posseduto quello sviluppatissimo senso di autocritica, quella chiara conoscenza delle proprie abitudini e possibilità, quel perfetto equilibrio mentale — tutto quel complesso di qualità, insomma — che hanno consentito a Puccini di creare opere ammirabili, opere che ciascun critico onesto po-

trà discutere dal proprio punto di vista estetico, ma delle quali nessuno potrà mai discoscendere il valore reale.

LA GAZZETTA DI VENEZIA:

Ma l'arte di Giacomo Puccini aveva compiuto anche questo miracolo, aveva saputo giungere là ove gli italiani non fossero, per avventura giunti, cantare il nome divino d'Italia, là ove la scintilla di Marconi non solcasse i mari al sommo di un fragile sartame. E tutte le sere, migliaia di folle di ogni lingua e di ogni costume, a Parigi come nelle Ande, a Londra come in Australia, per ogni parte di questo globo divenuto piccolo al cammino della musica di Giacomo Puccini, cullate dai ritmi di cotesta musica, intente allo sviluppo di melodie che avevano tratto ispirazione dalle più disparate vicende di piccoli mortali, sognavano il volto della Patria del compositore nostro.

IL PICCOLO - TRIESTE:

Conoscitore profondo della psicologia del pubblico, egli sa offrire i pensieri nati nella sua fantasia, con la veste più riccamente appariscente, incorniciandoli con lusso squisito. Ecco allora il Puccini decoratore dai mille abilissimi mezzi, che all'eleganza e alla raffinatezza della forma appaia la virtuosità del pennello strumentale. Così, associati felicemente in una sola personalità il poeta e il decoratore, si presenta il singolare dominatore del teatro, l'uomo che ha saputo comporre per il gusto di tutte le folle, signoreggiando con indiscussa supremazia.

IL PICCOLO - PARMA:

Il pubblico dava la sua anima, e la darà ancora per un pezzo, alla musica di Giacomo Puccini, perché quella musica sapeva parlare la parola dell'amore, del dolore, dell'odio, con la semplicità dell'istinto! Non tutto era istinto in Giacomo Puccini, e vi sono pagine nell'opera sua, che rimarranno nella storia dell'arte musicale a segnare il valore indiscutibile di un grandissimo ingegno; ma è certo che Egli seppe attingere alla semplicità delle forme, le più alte e suadenti melodie del suo canto, alle quali è intimamente legata l'anima del popolo.

GAZZETTA DI PUGLIA - BARI:

Il suo stile è fatto di sfumature e di carezze, la sua musica non predilige le grandi linee, i grandi quadri, ma è a piccoli disegni, di trama sottilissima e delicata che, con arte veramente incomparabile di strumentazione, ci fa apparire sempre sotto nuovi aspetti.

LA STAMPA ESTERA

AUSTRIA

NEUE FREIE PRESSE: Vienna.

Invero la sua linea fu data da principio dalla sensibile passionalità di *Manon Lescaut* e di *Bohème*, che reprimeva come anche in *Tosca* gli elementi del dramma sguaiato, e che in *Butterfly* accoglie ancora un aroma esotico, il quale poi sarà probabilmente anche la combinazione caratteristica di *Turandot*. Certo la trama è efficace e veramente teatrale, ma il compositore la ricamò con una drammaticità lirica, delicata, dolce ed impressionante, che egli creò adattando lo spirito francese a quello della propria nazione.

Lo stile drammatico di Puccini era già formato in *Manon* e si sviluppò in *Bohème*, *Tosca* e *Butterfly* con vera virtuosità. La descrizione scenica ha luogo in un colorito mosaico di motivi ripetentisi, di gruppi e gruppetti melodici e nel loro spostamento, per fare poi posto alla cantilena in un punto bene illuminato. La mancanza d'un vero ed ispirato musicista da teatro mette in moto tutto questo materiale. Nella declamazione si sente la giovane scuola italiana, il ripetuto insistere su una stessa nota, l'agitata terzina, gli sbalzi improvvisi in alto e quelli altrettanto improvvisi in basso. Ma Puccini adopera tutto ciò con maggiore buon gusto, con mano più delicata e sicura di qualsiasi collega. Egli è l'artista più accurato, il tecnico più colto fra loro, il più piccante armonista, il virtuoso d'orchestra più raffinato e, lo ripetiamo, il più geniale creatore di melodie. *Manon Lescaut* aveva già in sé la melodia cantabile pucciniana, quella piacevole e graziosa come quella dolcemente languida, appassionata e, non ultima, quella melanconica e angosciata. Nella sua impronta fondamentale essa è rimasta fedele a sé stessa, pure acquistando in seguito pieghevolezza, dolce maturità e raffinatezza internazionale. Notevole già in *Manon* la preferenza per toni minori, e ciò dal lato armonico, perchè Puccini attinge già qui agli

accordi secondari della scala, ed ama le serie di accordi a tre suoni di toni lontani.

Dopo *Manon* le sue melodie e la sua tecnica teatrale crescono. Là il musicista dimenticava talvolta il teatro, abbandonandosi senza ritengo a forme ed a sentimenti. Nella *Bohème* quel po' di tedesco delle *Villè*, quell'oncia di *Tristano* della *Manon* sono superati; lo stile teatrale pucciniano, il suo linguaggio musicale sono affermati. E' un lavoro magnifico, i cui personaggi superano l'idea della « parte » e diventano esseri reali. La soffitta della *Bohème* è piena di umanità, riempita di profondi sospiri; Musette civetta graziosamente, e la povera Mimì muore tossendo in modo commovente. Quant'è ricca l'invenzione melodica, irresistibile nel sussurrare teneramente come nei brividi angosciosi! essa stende veli delicati sulla fame e sull'amore, sul brusio invernale della strada come sulla morte nella soffitta. Quale altro maestro contemporaneo sarebbe stato capace di fare il brano d'insieme in « sol bemolle » sulla neve secondo i sistemi della vecchia arte?

Poi venne *Tosca*, che è, per quanto riguarda il testo, una ricaduta nel più truce verismo. Con una sorpresa pari a quella di Mario quando trovò le mani bianche e delicate di Tosca macchiate di sangue, anche quelle di Puccini si trovano pur esse insanguinate.

Fu principalmente la relazione con Sardou che gli attirò il rimprovero di teatralità senza sensazione; ma non esiste teatralità senza drammaticità o drammaticità senza teatralità. Non dipende che dalla combinazione. Puccini non è certo un drammatico di grande enfasi stilizzata e di ardore elementare, e in questo senso non è paragonabile a Verdi. Ma non è nemmeno permesso di negare al compositore di *Bohème* e *Tosca* la capacità di creazione drammatica o perfino di sentimento e di verità.

A « *Tosca* » avida di sangue, segue la dolce

ed elegiaca « *Butterfly* »: un terzo successo mondiale! La musica di Puccini possedeva, per così dire, già in sé stessa il « sorriso giapponese ». Il fascino e la grazia dei motivi giapponesi crescevano in una fantastica trasformazione; l'armonia sembrava essere sgorgata dalla nascosta base armonica della melodia giapponese. Questi canti dolcemente ammalianti e malinconici sgorgano in abbondanza inesauribile. E che semplicità di idee, quanta sicura caratteristica nell'attesa disperata e nostalgica, davanti alla parete di carta! Se per raggiungere simili effetti, bastasse essere un musicista da teatro, allora preferiremmo questo musicista da teatro a tutti i drammatici musicali profondi, ma senza idee.

L'azione avventurosa e un po' rozza della *Fanciulla del West* presenta in sé stessa vari ostacoli allo sviluppo della musica melodica canora, a motivo della sua materialità stringente e dell'incalzante affrettarsi degli avvenimenti. La lirica tenera e delicata di Puccini doveva dileguarsi nella selvaggia foresta vergine e solo le tetraggini della drammaticità di *Tosca* potevano qui svegliare un'eco. La più bella melodia è d'origine indiana, come il Maestro stesso mi confessò. La tecnica sembra ancora rinvigorita, sia quella scenica che quella orchestrale; nell'armonia sono stati ammessi nuovi elementi, soprattutto quello di una prolungata insistenza nella passionalità satura di catastrofi.

Simile è anche la prima opera del « *Tritico* ». L'ambiente e il sentimento formano la forza di Puccini anche nello studio veristico di gelosia del *Tabarro*. *Suor Angelica* propone l'elegia e la rassegnazione, come *Manon* e *Butterfly*, spargendo le bianche foglie di rose di pie frasi, ma è più pallida e più debole. La terza opera, invece, *Gianni Schicchi* rappresenta una innovazione feconda nel genere buffo, che si allaccia agli scherzi ed alle ironie della *Bo-*

hème. Il maestro della melodia lirica tentò qui in misura più ampia la creazione di motivi sfavillanti, di frasi descrittive, di facezie musicali, e diede anche qui prova del suo ingegno.

Julius Korngold.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH: Vienna.

Puccini era un esempio tipico e perfetto di equilibrio spirituale, della completa conoscenza del suo io e della consapevolezza delle sue capacità. E la sua forza principale fu proprio l'ammirevole e infallibile conoscenza dei suoi limiti. Puccini non assunse mai un compito superiore alle sue forze. Ognuna delle sue opere nacque solo dopo una lunga e matura riflessione alla quale seguiva sempre una felice e pronta realizzazione. Le figure ch'egli creò non hanno statura eroica. Ma così come la sua fantasia le ha viste e tracciate, queste figure sono perfette e insieme commoventi. Ed è un merito raro per un artista aver saputo trovare l'equilibrio completo fra la sua capacità e il risultato finale.

Alfredo Casella.



Puccini nel 1910 (*La Fanciulla del West*).

BELGIO E OLANDA

EVENTAIL: Bruxelles.

Ciò prova quanto prestigio avesse e quanto venisse rimpianto questo artista, che da più di vent'anni aveva conquistato la celebrità, forse la più rapida e la più universale che un musicista abbia mai conosciuta. Non vi è teatro, cinematografo o orchestra, ridotta che sia, né pianoforte, meccanico o no, che non suoni le arie delle sue opere; esse si canticchiano in ogni angolo; ossessionano tutte le memorie... Discusso, combattuto con accanimento dall'élite dei musicisti e dei critici, si era imposto a tutti, perfino ai suoi avversari, colla sua potenza indiscutibile di musicista drammatico.

colla sua ispirazione melodica, con la fiamma del suo temperamento.

L'HOUGAN: Bruxelles.

Comprendemmo subito quale grande tutto questa sparizione improvvisa sia per l'Italia, ove egli era il musicista popolare, dall'ingegno flessibile e facile che seduceva il cuore della folla. Egli esprimeva nella sua musica quella mobilità nel dolore e nella gioia che costituisce la base del temperamento italiano; la tendenza al patetico compensava qualche debolezza e lo innalzava fino alla più alta ispirazione quando si trattava di tradurre il grande sentimento della vita e della passione.

L'EXPRESS: Liegi.

Era conosciuto, riconosciuto e canticchiato senza posa. Tutti fecero appello agli accenti del maestro italiano, il cui genio era una forza misteriosa ed irresistibile per le masse!

LE MATIN: Anversa.

Per nulla al mondo vorrei contrariare i musicologi, i critici d'arte, ma quanto a me confesso che le opere di Puccini m'incantano e che le preferisco molto a certe produzioni moderne qualificate da essi per capolavori. I nostri pareri diversi provengono da un equivoco. Bisogna intendersi: è alla massa o ad una élite che deve rivolgersi il compositore d'opere? Mettere la questione è risolverla. E' certo alla massa. L'élite è la minoranza, rappresenta un terzo della sala, teatralmente parlando, è, quindi una quantità trascurabile. Potrei anche aggiungere che essa è in parte composta di persone annoiate o di snobs, le cui opinioni sono spesso sistematiche. Oh, so bene che dicendo così mi espongo ai peggiori sarcasmi: Non importa.

NEPTUNE: Anversa.

Giacomo Puccini aveva una grande qualità: quella d'interessare il pubblico alla sua opera. In ogni circostanza sapeva scegliere con reale buon senso il libretto da musicare, e discernere e conoscere perfettamente i gusti del gran pubblico, il solo dal quale dipende il successo.

LA GAZZETTA D'OLANDA: L'Aia.

La seduzione della sua musica era così irresistibile che, malgrado esecuzioni che lasciavano spesso a desiderare, egli ha conquistato, anche fuori degli ambienti teatrali, un paese come il nostro, così in ritardo ancora per l'o-

pera. Ed è una prova della forza intrinseca di un'arte il cui valore s'impone e trionfa a dispetto delle deficienze di riproduzione e dell'imperfezione dei mezzi.

CECOSLOVACCHIA

VENKOV: Praga.

Comunque si giudichi Puccini, l'opera italiana perde con lui il maestro più significativo e più celebre apparso dopo Verdi. Egli era fra i creatori del verismo, ma la sua superiorità sugli altri derivava dalla più forte e durevole sorgente dell'ispirazione musicale e dalla mano più esperta nella scelta dei soggetti.

PRAGER PRESSE: Praga.

Il modo di esprimersi di Puccini, sia nella melodia che nell'armonia, possiede una originalità evidente e di coloratura specifica. Ogni battuta è infallibilmente riconoscibile come sua, ciò che non si può dire per molte individualità della storia musicale. Dal verismo egli ebbe l'amore per le azioni sceniche stridenti, ma con un equilibrio incredibilmente delicato del gusto delle forme e con uno speciale fiuto per l'atmosfera raffinata della tensione teatrale. Elevava tutto non solo a mezzo della voluttà delle sue cantilene aromatizzate con dissonanze, ma a mezzo dei passaggi graduati delle disposizioni d'anima, della stilizzazione dei contrasti in un'arte irreal e fantastica: il teatro.

NARODNI POLITIKA: Praga.

Puccini è il nome più brillante del verismo italiano, un creatore di melodie superbe, un declamatore musicale. E' un compositore pieno d'un sentimento ardente e d'una profonda delicatezza, ch'egli sapeva esprimere con mezzi assai semplici, ma che non erano mai privi di vigore e di forza eloquente.

CESKÉ SLOVO: Praga.

La formazione dei motivi pucciniani, così passionali e violenti, è nel suo complesso così rapida, che con poche battute egli produce negli spettatori un'impressione che suscita gli stati psichici più complicati. Puccini, ammiratore di Wagner, compone pure con una specie di motivo conduttore, ma non lo prepara mai.

Il lavoro di Puccini non è solo tematico; egli usa ancora molti altri mezzi su cui basa la sua forza. Spesso egli presenta un tema in

FRANCIA

LE JOURNAL: Parigi.

I critici musicali coprono di rose il corpo dell'illustre compositore, ma tali rose hanno molte spine. I nostri Aristarchi non hanno parlato che con estrema durezza di questo maestro le cui opere sono applaudite nel mondo intero. A creder loro, Puccini non fu che un fabbricatore di cose comuni, un mestierante dell'arte lirica; quest'attitudine della nostra critica davanti uno dei più gloriosi figli d'Italia è d'altra parte una delle ragioni del rancore che ci serba la nostra vicina. E' certo che, almeno in musica, critica e pubblico sono in disaccordo quasi completo. Puccini ebbe in vita la peggiore delle stampe; morto, non è trattato meglio. Eppure, egli ha affascinato per trent'anni un pubblico immenso. Non era un grande artista, dicono i gentiluomini dell'élite!... Ciò non toglie ch'egli abbia creato melodie che hanno cullato il dolore o almeno la nostalgia umana. Milioni di suoi contemporanei gli devono un po' di sogno, d'illusione, d'oblio.

LE TEMPS: Parigi.

Puccini non scrisse che per il teatro; tutte le sue idee musicali erano teatrali; esse avevano ritmo, movimento e grande calore, come piace al pubblico, su cui esercitavano un'azione innegabile. Egli svolgeva le sue idee, sia melodiche che cantanti, con grande abilità, raggiungendo un effetto sicuro sia d'emozione soave che di terrore.

ECHO DE PARIS: Parigi.

Coll'autore della *Tosca* sparisce forse non un musicista alto e puro, ma certo uno dei compositori che hanno conosciuto i più grandi successi di pubblico, uno di quelli che sono riusciti meglio a toccare l'anima della folla, che, a dispetto di tutte le teorie moderne e di tutte le scuole sapienti, non domanda alla musica che dei motivi facili ad affermarsi, una sentimentalità, un fascino avvincente. Giacomo Puccini è stato amato da milioni e milioni di persone di tutto il mondo.

LA LIBERTÉ: Parigi.

Puccini è scomparso. Non oggi bisogna misurare con esattezza la perdita che ha fatto la musica. Il mondo dei veri musicisti è un piccolo mondo ristretto che ha i suoi segreti, il suo pudore, la sua delicatezza. Un'arte troppo facile par quasi che li ferisca. Per il momento

modo che la logica musicale si ribella; ma la logica teatrale è tranquilla. Egli sa evocare un misto di sentimenti in cui ciascuno trova appagato il suo gusto. Da ciò questo favore, questa diffusione delle sue opere, questo entusiasmo ardente delle masse delle grandi città. Egli e il teatro sono una cosa sola.

DALIBOR: Praga.

La morte di Puccini significa una perdita gravissima per l'intero mondo culturale. Con lui sparisce l'ultimo caratteristico rappresentante dei compositori d'opera italiani. Egli aveva delicatamente assai sviluppato il senso della linea melodica e delle sfumature di frasi e non si può negare che, drammaticamente, le sue opere fossero di grande successo. La struttura della sua frase musicale era assai semplice, quasi trasparente; e i mezzi d'espressione moderati, eppure efficacissimi. E poi v'è ancora da notare, nel suo stile musicale, che malgrado la sua internazionalità, egli è restato sempre un compositore italiano e nella sua musica si sente l'eco dei canti popolari italiani, il profumo delle sere tiepide, il sole del cielo azzurro, il vento dei boschi di cipressi. Poteva dar di più all'Italia?

LIDOVÉ NOVINY: Brno.

Puccini era il fondatore del verismo italiano e il suo più espressivo rappresentante. I metodi del verismo sono già creati nella sua prima opera *Le Villi*, dimenticata per i grandi successi delle altre. Lo sviluppo posteriore ha reso più delicati i mezzi d'espressione pucciniani, dando loro una capacità straordinaria di produrre effetti, lo splendore dell'istrumentazione, una piacente armonia piena d'interesse, ma in fondo, nella sua relazione col problema della composizione drammatica, Puccini è rimasto lo stesso sino alla fine. Egli conosceva i desideri del pubblico e li soddisfaceva completamente. Egli parlava al pubblico con una lingua vigorosa e facile che non faceva pensar troppo e che dava alle situazioni dolorose dei suoi libretti una veste musicale ricca ed efficace. L'origine del successo di Puccini sta nell'istinto infallibile con cui soddisfaceva sempre alle tendenze del suo tempo.

DIVADELNÍ SEPTY: Brno.

Come Verdi, anche Puccini era — più che un compositore di opere popolari — un vero dio, ed è per questo che ora tutta la Nazione lo piange e renderà alla sua salma gli onori che non si concedono che ai sovrani.

i musicisti tacciono. Ma milioni di cuori buoni piangono la scomparsa di colui che li affascinava e sapeva loro parlare. Ciò è innegabile. Mai forse un creatore di suoni ebbe una gloria si universale. La critica deve tacere.

L'ACTION FRANÇAISE: Parigi.

Il processo di Puccini è giudicato. Davanti alla sua tomba appena chiusa è conveniente sfogliare un'ultima volta l'incartamento della difesa.

Scritta appositamente per piacere, la musica di Puccini deve la sua favolosa popolarità al fatto che nove su dieci dei musicisti d'oggi si accaniscono per non piacere. Senza aver affatto il respiro o l'immaginazione di Puccini, spendono dei tesori d'ingegnosità e tutta una scienza da laboratorio per dare l'illusione di originalità o di raffinatezza o di forza. Il compositore della *Tosca* offre la sua musica così come è, senza alcun complicato lavoro di truccatura. Si potrà pensare del pubblico tutto il male che si vorrà: ma esso ama istintivamente l'opera d'arte, buona o cattiva, marcata dal carattere di spontaneità. L'abbondanza melodica ne è una delle forme, almeno una delle apparenze sensibili, giacché bisogna conoscere la professione del compositore per apprezzare tutto quello che c'è di meditativo in una melodia che ci si immagina concepita d'un sol colpo.

LES ECHOS DE FRANCE: Parigi.

Puccini è morto. I critici francesi non lo amavano e non potevano perdonare al compositore italiano il successo della *Bohème* e della *Butterfly*. Che cosa possiamo farci noi? Come orientare i gusti del pubblico verso la musica sapiente? Il pubblico non ha fatto studi musicali, preferisce la musica che piace al suo orecchio, che lo accarezza, lo culla, a quella composta di suoni infirmi e sgradevoli.

L'errore dei musicisti della nuova scuola è di credere che la musica sia una cosa quasi scientifica, obbediente a regole assolute e ristrette, mentre essa è unicamente un'arte incantevole, in cui l'ispirazione e la fantasia sono preferibili a tutte le altre qualità.

Puccini è considerato in Italia il più grande operista, operista nazionale, dopo Verdi.

E questa è anche la nostra opinione.

L'UNION: Parigi.

Non si tratta di sapere se Puccini fosse un asso della musica, e se in questa qualità, si dovesse preferirlo ad un tale o ad un tal altro musicista. Basta porsi una semplice questione e di

rispondervi, borghesemente, cioè col buon senso. Aveva Puccini un posto nella scala dei valori musicali? Non si può evidentemente negarlo, giacché la sua musica corrisponde ad un movimento lirico amato dal pubblico.

Supponiamo che la musica di Puccini sia apprezzata soltanto dai « francesi mediocri », per adoperare una frase che ha la sua ragione d'essere, e consoliamoci aggiungendo che i « francesi mediocri » sono la maggioranza.

COMOEDIA: Parigi.

Sparisce incontestabilmente una delle fisionomie musicali più universalmente popolari. Non possiamo che inchinarci davanti alla forza raggiante d'un uomo che era penetrato fino al cuore stesso di tutti i popoli, portata lontano da una potenza straordinaria di espansione. Puccini possedeva una veemenza lirica assolutamente singolare. Fu il quinto musicista di questo nome. Giacomo fu un compositore di razza, figlio, nipote e pronipote d'artisti degni di stima. Egli ha continuamente lavorato per le masse e non per l'élite. La sua natura, di una generosità abbondante, lo spingeva a voli spiegate, verso il largo degli orizzonti illimitati. Le solitudini chimeriche, madri del domani, nulla avevano per piacerli. Ognuno segue il suo destino.

La sua carriera di musicista che seppe conquistare il mondo intero è tutta luminosa. Puccini, gloria nazionale, ha altamente servito il suo paese, che perde con lui una delle sue attività più salienti. La sua sparizione sarà sentita crudelmente da una folla innumerevole.

LA REVUE DE FRANCE: Parigi.

Abbiamo noi il diritto di pronunciare un giudizio definitivo su Puccini, testè scomparso? Egli fu il compositore più in voga. Ma, mentre Massenet conquistava la fama solo sulle principali scene europee o su qualcuna americana, la musica di Puccini s'imponeva al mondo intero.

Il vento favorevole che ha sempre gonfiato le vele dell'arte pucciniana non toglie nulla alle qualità o ai difetti di tale musica. Anche delle opere dall'atmosfera grigia, come *La fanciulla del West*, presentano una qualità essenziale al teatro: sono teatrali. Hanno movimento, non s'indugiano in inutili sviluppi, la musica è scorrevole e gaia, oppure sentimentale e calda, ma sempre chiara. Senza pensare specialmente a questo o a quel cantante, Puccini ha trattato sempre bene le voci, e prima delle approvazioni del pubblico cercava quelle degli artisti:

questi nei suoi lavori trovavano molte pagine melodiche e piacevoli che potevano essere messe in valore.

LE COURRIER MUSICAL: Parigi.

Volere o no, Puccini apparisce come una forza della natura. Una forza, perché tale è l'arte del musicista, del pittore, del poeta, che non isdegna affatto il linguaggio che occorre per parlare alla folla. Linguaggio che volontariamente differisce da quello che intende dirigersi soltanto alle élites d'accademia. I pedagoghi della musica si rassegnino. L'educazione dello spirito è un'impresa meritoria e disinteressata a patto che essa non funzioni a detrimento del cuore. D'altra parte, l'educazione del cervello delle folle non è forse una grande *chinoiserie*, una maestosa utopia?

LE PETIT MONEGA-SQUE: Montecarlo.

L'autore di *Tosca*, che la critica ha discusso e discuterà ancora a lungo, s'era cattivati gli uditori del mondo intero. E' un onore che Puccini ha dovuto al suo temperamento musicale d'una delicatezza estrema, al suo istinto di quanto piace alla massa, al suo sforzo costante per dare allo spettatore l'impressione della realtà e della vita, alla scelta dei libretti. Non è il momento d'insistere sui mezzi tecnici impiegati dal verismo italiano di cui Puccini è stato il più luminoso rappresentante; non si tratta di sapere se questo genere musicale, fatto di contrasti violenti, di azione esteriore, debba piacere più o meno di quello che attinge all'emozione intima ed è plasmato secondo l'immagine dei nostri sentimenti, del nostro sogno. Il successo di Puccini è dovuto al culto della melodia, mentre la musica moderna considera ciò un delitto e si volge deliberatamente al contrappunto, all'algebra; essa ha voluto essere intellettuale anziché contentarsi di scaturire dall'ispirazione. Puccini era latino e intendeva restare latino.

LE PAYS VALLON: Charleroi.

Puccini, il cantore di « Mimi », di « Madame Butterfly » è morto. Nella nostra epoca, seguendo i sentimenti isterici ed il vento di complicazioni irragionevoli che caratterizzano il Secolo XX, l'arte non è più ammessa se non è arabescata, nebulosa, incomprensibile, se non quando scuote i nostri nervi stanchi e quando adula lo snobismo la cui sola preoccupazione è di annoiarsi con eleganza all'audizione di opere che addormentano, che gli sfuggono completamente.

Certo, in generale, ci si inchina ancora davanti ai capolavori del passato. I tentativi imprudenti ed impudenti hanno dimostrato il pericolo che c'è per i botoli della critica strabillante, a voler rosciare questi blocchi solidi.

Ma i moderni, i contemporanei, non ne hanno soggezione, ed io sono ben sicuro di non evitare il disprezzo, di vedere la collera dei fanatici più o meno confessi del dadaismo dicendo che, per conto mio, rimpiango la sparizione di Puccini come quella di un grande e vero creatore d'arte.

Mi domando con che diritto certi pretesi e falsi sapienti, contaminati dallo snobismo acuto, escludono dalla musica la melodia che deve per tutti gli uomini di buon senso, esserne il fondamento. Il popolo ha diritto anche lui al bello ed è un delitto di volerlo escludere, colpendo di ostracismo ciò che esso può comprendere colla sua anima sana, diritta e sensibile.

Ed è perciò che io m'inchino, commosso e riconoscente, davanti alla tomba di Giacomo Puccini.

LA LIBERTÉ: Tunisi.

Puccini è scomparso. Chi non ha ascoltato con emozione raccolta la sua *Manon Lescaut* dalle armonie sì elette, dai cori sì deliziosi; la sua *Bohème* tanto melanconica, d'una grazia avvincente e patetica insieme, dove seppe liberarsi dalle vecchie forme giù di moda, dal-



Puccini nel 1916 (La Rondine).

le divisioni arbitrarie e ridicolmente gelide; la sua *Tosca* le cui melodie cantano con sì emozionante semplicità? Chi soprattutto non ha ascoltato con ammirazione in un angoscioso silenzio le mirabili pagine di *Butterfly* che colle loro qualità melodiche, con la ricchezza e la varietà dell'orchestrazione, col richiamo doloroso — in un leitmotif discreto e quasi lontano — d'uno stato d'anima, creano un'atmosfera così densa di emotività?

E' tutta la tragedia del cuore umano che egli ha sviluppato con arte esperta e rara forza d'espressione. Puccini onorava l'arte e l'Italia può essere fiera del suo grande figlio, uno dei pochi che lasceranno un ricordo puro e unanimi rimpianti.

GERMANIA

BERLINER TAGBLATT: Berlino.

Tecnicamente Puccini ha portato delle novità importanti. Egli è lo sminuzzatore della forma, che mette la miniatura al posto della tratteggiatura più larga. Ha trovato uno stile originale per il trattamento del dialogo, che lo aiuta prontamente ed abilmente a sorpassare le difficoltà delle azioni realistiche. Ha poi dato all'orchestra nuovi compiti e ne ha tratto una tecnica coloristica speciale, senza farla propriamente sinfonica.

GERMANIA: Berlino.

Il nome « Puccini » personifica la musica. Io lo preferisco in otto battute, e con me certamente molti che cercano nella musica vita organica, sangue e forza, a tutti quei fanfaroni di qualunque nazionalità essi siano. E perciò è infinitamente triste che un tale musicista magnifico ci abbia lasciati.

Puccini fu un maestro del particolare e della coloritura. « La Bohème » e « Madame Butterfly » lo rivelano nelle sue ore più felici. Da tutti i punti sgorgano ed affluiscono meravigliose finzze di disegno, di coloritura d'orchestra, di caratterizzazione e di inesauribili e sempre nuovi mezzi di espressione.

« La Bohème » è, nella sua forza suggestiva musicale, il romanzo più espressivo che il mondo abbia mai posseduto; « Madame Butterfly » il pastello più affascinante di origine esotica, nuotante nei più vivi colori dell'idillio. Dal punto di vista del gusto personale si può dire ciò che si vuole, ma, dopo queste opere, voler negare a Puccini il genio musicale, è segno di mentalità assai ristretta.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG: Berlino.

Puccini è un uomo di teatro che segue i suoi istinti naturali; e il dramma lo interessa quel tanto che gli dà occasione di costruire l'« effetto » per mezzo dei contrasti nelle disposizioni d'anima e nelle situazioni. Ma in ciò egli è maestro; l'arte di costruzione, di architettura musicale viene da lui maneggiata con un'abilità straordinaria, ed un finale come quello del primo atto della « Tosca » è unico.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG: Berlino.

Le dolci melodie di Mimì ci culeranno ancora per molto tempo; le amiamo perchè esse sono ingenua e originali. Originali e buone come tutta questa « Bohème » che in un certo senso è un capolavoro della sua epoca. Perciò rimpiangiamo sinceramente lo scomparso. E confessiamolo pure: egli ha dato, a modo suo e nelle sue ore migliori, più all'arte di quanto noi giudici severi osiamo dire apertamente. I compositori tedeschi si guardino bene dal copiarlo, ma imparino da lui ciò che per noi è il più difficile e cioè di raggiungere i migliori effetti teatrali con mezzi limitati.

BERLINER ALLGEMEINE ZEITUNG: Berlino.

Siamo grati a Puccini che ci ha ridato la semplicità della linea melodica, il cielo musicale sorridente del mezzogiorno, la leggerezza latina, dopo lo stile pesante drammatico-musicale tedesco che non poteva più reggersi a furia di simbolismo e di profondità.

DIE ZEIT: Berlino.

I successi dei suoi lavori sopravvivono alla sua morte. Perchè a lui fu dato ciò che il destino dà solamente ai suoi beniamini: un'invenzione inesauribile e bella, un'originalità melodica tanto assimilabile che il suo stile non può essere imitato impunemente.

E come Puccini ha saputo maneggiare l'orchestra! Come vivono le sue partiture e specialmente « Bohème » e « Tosca » per il colorito, per l'espressione lirica e drammatica, per la melodia e per la loro commozione interna! Ad ogni compositore d'opera non si può consigliare di meglio che studiarle a fondo. Guardate un po' la quantità inesauribile di idee, il movimento, il cambiamento di mezzi per arrivare all'espressione! Tutti i compositori d'opera non possono che impararvi qualcosa.

Puccini è morto? No, egli vive e milioni

di persone saranno ancora affascinate in avvenire dall'incanto della sua musica. La « Bohème », la « Tosca » e tutto ciò che concerne la povera Butterfly assicurano a Puccini l'immortalità.

VOLKSHEIL: Berlino.

Con Puccini è sparito l'ultimo musicista che seppe creare le sue opere con uno sviluppo continuo e quasi metodico, senza guardare nè a destra nè a sinistra, ma seguendo la strada del suo istinto. Colla « Bohème » cominciò la sua gloria mondiale. Egli ha, forse, dovuto aspettarla un poco più a lungo di altri maestri, ma in compenso, poi, un successo seguiva l'altro.

VORWÄRTS, BERLINER VOLKSBLATT: Berlino.

Un trattamento artistico di un genere graziosissimo, un incanto delicato dei sensi, uno svolazzare intorno all'orecchio di preziose melodie, ecco Puccini, l'uomo del mondo moderno, lo stilista arguto dell'orchestra, che passa sopra il dramma colla sua musica, il vero italiano che canta e gioisce in modo nuovo. Un vero, autentico musicista. Con lo slancio febbrile del suo cuore colmo di musicalità, egli ha scacciato dal nostro orecchio i ricercatori del puro effetto artificiale. I suoi eredi sono legione, ma non si vede ancora un rinnovatore del suo spirito, un successore della sua capacità meravigliosa di conversare. Tutto il teatro internazionale ha perduto in lui un elemento prezioso.

DIE REPUBLIK: Berlino.

L'umanità ti elevava sul suo scudo! Essa rise e planse con te, si entusiasmo alla scintilla delle tue melodie immortali, si accascio commossa e dolorante sotto le grida strazianti del tuo dolore! Nessuno dei grandi del regno dell'arte poteva sottrarsi alla tua influenza. Tu potevi lasciarti derubare dal mondo intero sorridendo, senza tema della miseria! Chi sapeva, come te, rialzare il lato tragico e la brutalità della vita in modo così nobile, chi poteva vantarsi di illuminare le profondità dell'anima femminile come te? Tu sapevi padroneggiare ogni soggetto in modo magistrale, con quella grazia e leggerezza che solo la padronanza di tutti i mezzi dell'arte permettono. Ma tu possedevi più di questa, un'altra qualità naturale per un genio: la conoscenza dell'anima umana. E perciò si benedetto! Con quest'anima tu vi-

vificavi tutte le figure delle tue opere, e di quelle figure creavi persone vere.

Il tuo canto fu: l'amore, la vita! E per ciò ti ringraziamo, grande Maestro! Ti ringraziamo di averla fatta finita con la tradizione noiosa degli imitatori di Wagner, ti ringraziamo di non aver messo delle fughe a quattro voci nelle tue opere, di non avervi mai introdotto del simbolismo, di non aver scritto poemi sinfonici con canto obbligatorio, ma di aver cantato come il cuore te lo imponeva! Le tue opere si innalzano verso il cielo con sfavillante giovinezza e bellezza, « la tua vita era consacrata solo alla bellezza! ».

MÜNCH. - AUGSBURGER ABENDZEITUNG: Monaco.

Se si esamina lo stile della « Bohème » si trova subito il segreto di tutte le altre opere di Puccini. L'originalità e la personalità di questo stile consiste soprattutto nel dialogare della musica. Esso scorre sulle onde appena percettibili di un'orchestra meravigliosamente trasparente ed infinitamente espressiva, ora spiritosa, ora tenera, ora un poco patetica, ma sempre piena di vita. La sua straordinaria efficacia sta nei contorni melodici di una declamazione, che sa avvolgere anche le cose più minute con un delicato velo poetico e con il suo tempo sempre incalzante. Questo stile di parlare stranamente melodico, che esercita un così forte impulso sul corso e sul tempo dell'azione, viene interrotto da pause liriche, grandi arie, duetti e brani d'insieme, ai quali Puccini deve la sua vera popolarità. Un'altra originalità del suo stile è il passaggio naturale dal parlare melodico all'arioso. Anche il modo di armonizzare di Puccini ha un aspetto speciale; egli si serve, specialmente in « Bohème », di caratteristici procedimenti di quinte e di passaggi di ottave per stimolare armonicamente la disposizione d'animo, e ama sottolineare specialmente il canto parlato con accordi di settima.

La distinzione delle opere di Puccini è e sarà sempre il grande estro melodico delle sue arie, la padronanza magistrale del suo stile parlato, il calore vero ed originale del sentimento, e non in ultimo un istinto teatrale innato, che lo indusse alla massima economia nella costruzione, nella distribuzione e nella decorazione. Il Maestro italiano ora scomparso era un musicista da teatro di puro sangue, uno che lascia un segno incancellabile nella storia dell'opera. Un'altra qualità che distinse Puccini

è la sua personalità amabile ed una modestia che non gli permetteva quasi di parlare di sé stesso. I suoi grandi successi non lo avevano guastato; egli fu nei rapporti personali di una riservatezza straordinaria e, da uomo intelligente, non ha mai varcato gli speciali confini della sua arte.

DIE MUSIK : Stoccarda.

Per definire la posizione storica di Puccini bisogna considerarlo come italiano e nella sua relazione coll'opera in generale. Dopo Verdi egli fu il solo capace di rimanere italiano, pur trovando un'eco fino nei paesi più remoti. Egli è il compositore d'opera dell'epoca nostra.

La sua opera presenta due requisiti: una unione intima col teatro, una chiara visione delle sue necessità e una capacità di immedesimarsi in esso per credere al suo lavoro e alle sue creature. Perciò è stato sempre ingiusto rimproverarlo di falsità e di poca realtà.

PESTER LLOYD : Stoccarda.

Nella sua musica non si trova nulla di sforzato, di sperimentale, né quella dissonanza penosa tra il volere ed il potere, che si riscontra tanto spesso in altri compositori. Puccini non fu un epigono. Egli cantava dal profondo del suo cuore, null'altro: fu sempre l'anima della sua patria, anche se espressa dalla voce di una Butterfly, di una Mimi o di una Fanciulla del West.

NEUKÖLNER TAGBLATT : Colonia.

Puccini ha goduto come pochi la fortuna di essere baciato dalla gloria già durante la sua vita, mentre gli è riservata dopo la morte una grande gloria postuma. Presto ne avremo la certezza, quando, cioè, verrà rappresentato il suo ultimo lavoro, che, secondo quanto dicono gli amici, è scritto in uno stile e con idee affatto nuove.

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG : Königsberg.

Egli è l'unica personalità creativa del XX secolo che abbia saputo finora continuare sul teatro mondiale la gloria di Wagner e di Verdi, le tradizioni dei quali ha accolto elaborandole però in modo assolutamente personale. Benché la sua opera porti un carattere del tutto internazionale e che egli tenda in parte verso il mondo culturale germanico e specialmente verso quello anglo-americano, egli rimase non di meno un italiano puro sangue, il grande Maestro capace di dare la prova della forza musicale originaria di questa terra pro-

messa della musica, che risorge sempre di nuovo.

KÖNIGSBERG ALLOEMEINE ZEITUNG : Königsberg.

Egli è il vero fondatore della scuola naturalistica musicale in Italia che è già tracciata chiaramente nelle « Villi ». Questa scuola, che cerca di rispecchiare, il più fedelmente possibile, le vicende della vita, si consolida più tardi nel verismo, del quale Puccini è anche il rappresentante ideale.

MECKLENBURGER WARTE : Mecklenburgo.

Puccini ha messo in valore, per mezzo delle sue opere, l'istrumento più prezioso ed espressivo, cioè la voce umana. Per farla risaltare nel suo completo splendore le fa cantare delle melodie che non sono l'imitazione della declamazione naturale, come nell'opera tedesca, ma che sono formate secondo speciali leggi musicali. Egli ha riesumato la melodia italiana in tutta la sua dolcezza svolgendola in una veste moderna. Con essa egli fece effetto sul pubblico, che si lascia entusiasmare più da una sola voce che non da un'orchestra di cento suoni, e sul compositore tedeschi che incominciarono a sottoporre i loro principi per trattamento della parte vocale ad una revisione.

AUGSBURGER POSTZEITUNG : Augusta.

E' inutile voler negare alle sue opere un valore artistico. Esse rappresentano la nascita di uno stile operistico nuovo, che sapeva acclimatarsi dovunque. Il modo di sottolineare una scena con tratti brevi e di dare ai più profondi sentimenti ed all'importanza drammatica di essa un'espressione convincente, si trova anche in altri musicisti, non mai come nelle opere di Puccini, dove la valorizzazione dell'originalità drammatica e delle possibilità teatrali di un libretto, in confronto alle necessità vocali, venivano più accentuate e il dramma perciò reso più musicabile.

INGHILTERRA

MORNING POST : Londra.

E' fuori di discussione che Puccini viene accanto a Verdi nella schiera dei grandi compositori di opera italiana. Il suo stile fu un logico sviluppo di quello di Verdi e seguì la caratteristica nazionale, nella sua immancabile meliosità, come pure l'arte nella fedeltà del modo di espressione. Con tutta la sua moder-

nità il suo stile era musicalmente semplice e largamente diatonico. Le sue arie più popolari sono modulate semplicemente dalla tonica alla dominante, ma tali passaggi sono sufficienti per rivelarlo come un ispirato. Senza dubbio Puccini seguì la tradizione d'opera italiana e combinò il dono della melodia coll'armonia e con un senso del teatro che non gli mancò mai in alcun momento.

DAILY MAIL : Londra.

Giacomo Puccini, le cui melodie lo hanno fatto caro al cuore di due generazioni, può essere considerato come il successore di Verdi nel campo dell'opera italiana.

DAILY NEWS : Londra.

Non vi è probabilmente mai stato un compositore di opera che abbia goduto tanta universale popolarità.

WESTMINSTER GAZETTE : Londra.

Puccini fu eminentemente un musicista nel più largo senso della parola: sempre preciso, mai pedante.

MANCHESTER GUARDIAN : Manchester.

Il suo genio, invero, non è mai stato messo in discussione nel suo paese dove l'opera conta assai di più nella vita normale che non da noi.

IRLANDA

IRISH TIMES.

Puccini aveva un raro e fertile dono di melodia. I critici non sono d'accordo circa la esatta valutazione del musicista. Ciò non conta. E' indiscusso che egli ebbe un acuto senso drammatico, che fu un maestro nell'arte dell'orchestrazione e della melodia.

POLONIA

GAZETA WARSZAWSKA - VARSAVIA :

Nella musica di Puccini tutto è chiaro e vibrante di sentimento. Per comprendere questa musica non c'è bisogno di conoscere la tecnica musicale, come per giudicare la bellezza d'una notte lunare o d'un giorno sereno non c'è bisogno d'essere astronomi. Si rimprovera a Puccini di aver fatto dell'arte borghese. Invece il romanticismo di Puccini esclude tale concetto. Puccini predilesse i temi lirici e la sua musica fu sempre semplice e non « sa-

piante », come i non complicati librettisti che prediligeva.

RZECZPOSPOLITA - VARSAVIA :

Nessuno dei maestri contemporanei, quanto a popolarità, può essere paragonato a Puccini. Non vi ha teatro di tutto il mondo in cui non si diano le sue opere, la maggior parte delle quali forma la base del repertorio delle principali scene liriche. Puccini fu nel suo tempo e nel suo genere un novatore insigne. Non rompendo assolutamente colla tradizione del bel canto italiano, egli seppe rivestirlo di armonie nuove, originali, raffinate e però sempre piacevoli all'orecchio, sottolineate da un'istrumentazione perfetta e colorita. L'opera di Puccini si distingue soprattutto per una potente forza drammatica e per il sincero lirismo, e la perfetta considerazione degli effetti vocali.

LE JOURNAL DE POLOGNE - VARSAVIA :

Conservando le qualità fondamentali della scuola italiana, Puccini sapeva parlare un linguaggio che appariva nuovo. La melodia, con lui si adorna d'un'armonia sontuosa, personale, audace, ma sempre piacevole all'orecchio.

La sua strumentazione è flessibile e ricca, il suo soffio possente, infallibile la sua conoscenza delle esigenze della scena; la sua scrittura — spesso non troppo curata — dinota più istinto che sapere, la sua linea melodica è larga, chiara, piena di temi espressivi, caratteristici e ben adattati alle situazioni del dramma.

KURIER POLSKI - VARSAVIA :

Il suo merito principale è il modo veramente geniale di comprensione scenica di ogni lavoro; ed è merito tutto suo perchè, com'è noto, nell'elaborazione dei libretti collaborava attivamente col librettista.

KURIER PORANNY - VARSAVIA :

Su tutte le scene liriche del mondo Puccini era popolare grazie alla felice combinazione del bel canto con lo stile operistico contemporaneo.

GAZETA PORANNA - VARSAVIA :

Questo grand'ingegno seppe dare una forma completamente originale ai motivi incantevoli delle sue opere, ai temi, alle arie, ai concertati; egli fu sempre quel Puccini, tracciatore di vie nuove dell'armonia e dell'istrumentazione, indipendente da tutti i modelli, che sapeva vincere esclusivamente con la propria bandiera. Non condurrebbe perciò ad al-

cuna conclusione pratica il paragone delle creazioni pucciniane con quelle dei maestri contemporanei, come pure sarebbe grave errore considerare Puccini come successore di Verdi.

Le opere di Puccini segnano il principio di un'epoca nuova, di uno stile nuovo nell'opera italiana, e sono, nel loro genere, monumentali.

WIEK NOWY - CRACOVIA :

Le opere di Puccini si mantengono indubbiamente sulle scene per decine di anni senza perdere nulla della loro bellezza. Esse possiedono una lingua propria, un proprio stile che le distingue sensibilmente dalle altre della stessa epoca. Ciò è dovuto senza dubbio a certe combinazioni armoniche di cui si servi Puccini ed allo speciale colorito delle melodie che il compositore seminò con mano generosa nei suoi lavori come pietre preziose.

SPAGNA

LA LIBERTAD : Madrid.

Puccini modellò la melodia eterna della sua patria nel dolore contemporaneo; pose tragedia impetuosa ed anima ruggente nel ritmo dolce delle «cavatine» e romanze della sua razza; lagrime di verità nel tremulo pianto delle sconolate italiane. Sulla sua tomba piangeranno due generazioni: molte Mimi e infiniti Rodolfs. Piangere, sognare nelle limpide notti sotto la pallida luna, morire come Mimi nel crepuscolo invernale, quando cadono i bianchi fiocchi come lagrime del cielo; ridere, cantare, soffrire in un eterno ritmo di gioventù e di dolcezza, di romantici impulsi. Questa è la geniale opera del Maestro.

DIARIO : Gerona.

La morte di Giacomo Puccini priva la musica italiana di un valore ormai consacrato. Egli viveva della sua opera, ed essa aveva raggiunto tale potenza, che difficilmente, pensiamo, Puccini avrebbe potuto aggiungere nuovo incremento e nuova efficacia.

Certamente, a Puccini bastava essere l'autore di *Bohème* per meritare l'ammirazione e la gratitudine dei suoi contemporanei, perché anche questa sola opera sarebbe stata sufficiente a mantenere nel mondo intero il vessillo dell'operismo italiano, scosso dalla sparizione di Verdi.

Bohème, che si è imposta all'ammirazione universale, può infischiarne dei dogmi della supercritica accidiosa, poiché è chiaro che quell'ammirazione universale ha sempre un fonda-

mento che non è né ignoranza né cattivo gusto, ad ogni modo.

La calda passione, la melodia fluente, il potere di ambiente che talvolta raggiunge la perfezione, costituiscono la incontestabile personalità lirica italiana che è sparita, producendo nel mondo artistico giustificata emozione, e in Italia, dolore profondo.

STATI UNITI D'AMERICA

NEW YORK TELGRAM & MAIL.

Puccini fu non solo un compositore di genio, ma anche un fine musicista che non ignorava alcuno dei procedimenti più avanzati dell'arte musicale moderna e sapeva come impiegarli in tutte le sue composizioni.

NEW YORK SUN.

Nessun altro paese diede, durante il tempo della vita di Puccini, un compositore di opera così assolutamente prediletto.

NEW YORK TIMES.

E' una gran cosa l'essere il più gran compositore d'opera del proprio tempo e della propria generazione! Tale distinzione certamente spettò a Giacomo Puccini.

NEW YORK EVENING POST.

Puccini fu nell'opera italiana in questo secolo ciò che Verdi fu nell'epoca precedente.

NEW YORK EVENING WORLD.

Nessun compositore di musica d'opere in questa generazione entrò così largamente e profondamente nell'anima popolare, mantenendo in pari tempo il suo prestigio nel mondo musicale più eletto.

NEWS-DAYTON : Ohio.

Puccini fu uno dei pochi compositori dei tempi recenti i cui successi nell'opera furono numerosi e durevoli.

BROOKLYN CITIZEN.

Egli fu incontestabilmente il più grande compositore che l'Italia abbia dato dopo Verdi.

SVEZIA-NORVEGIA

AFTENPOSTEN : Oslo-Kristiania.

La musica di Puccini si distingue per una melodia forte e singolare. Non si dubita un

istante che quelle note vengano dalla patria della melodia, dall'Italia. Ma egli non era un esclusivista; osservava lo sviluppo musicale dell'estero, comprendeva l'importanza della riforma wagneriana e si serviva del tema conduttore. Sapeva rinunciare a un grande sviluppo di questo tema, ma se ne serviva spesso con efficacia per presentare con chiarezza la vita morale dei suoi personaggi.

MORGENBLADET : Oslo-Kristiania.

Tutte le opere di Puccini correvano da un successo all'altro sui teatri del mondo intero. La loro influenza era suggestiva sugli individui e sulle masse. Si è rimproverato a Puccini la mancanza di una vera grandezza drammatica, di drammaturgia sinfonica e che il suo istinto prediligesse effetti modesti.

Soltanto il futuro potrà essere un giudice esatto. Ma fin d'ora si può dire che il valore della sua opera è sì importante e singolare e va tanto oltre la nostra epoca, che il suo nome risplenderà ancora quando molti altri compositori contemporanei di Puccini saranno già divenuti oscuri.

DAGBLADET : Kristiania.

Dal punto di vista storico Puccini appare come il continuatore della scuola verista; dell'indirizzo naturalistico dell'opera e insieme colui che ne determina la chiusura. Egli in-

clina ancora verso il primitivismo e l'esotico; nei soggetti, al contrario, si ferma al genere realistico. E' l'unione della fine poesia lirica e del romanzo.

SVIZZERA

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG : Zurigo.

La personalità artistica indipendente di Puccini, la sua originalità assoluta, lo assolvono di ogni rimprovero ingiusto e gli assegnano un posto d'onore duraturo. Adolf Weissmann lo chiama con ragione un vero uomo di teatro, che sorpassa per efficacia immediata tutti i compositori d'opera contemporanei.

NATIONAL ZEITUNG : Basilea.

Malgrado le critiche spesso aspre, le opere di Puccini, che il pubblico idolatra, verranno ancora rappresentate per molto tempo: egli avrà nella storia dell'opera italiana un posto d'onore accanto al suo grande predecessore Verdi.

BERNER TAGWACHT : Berna.

Puccini conosceva il pubblico, sapeva come prenderlo, era espertissimo degli effetti teatrali, e così fu il compositore più rappresentato, più amato e più popolare della nostra epoca.

Giacomo Puccini vivrà ancora molto tempo nelle sue opere e specialmente nella sua *Bohème*.



Puccini nel 1918 (Trittico)

LE COMMEMORAZIONI

Alla Camera dei Deputati (Seduta del 29 novembre 1924).

PRESIDENTE. Ha chiesto di parlare l'onorevole Presidente del Consiglio.

Ne ha facoltà.

MUSSOLINI, *Presidente del Consiglio dei ministri, Ministro degli affari esteri*. Onorevoli colleghi, ho la profonda tristezza di comunicare alla Camera una luttuosa notizia.

In una clinica di Bruxelles, dove si era recato quando il male che lo affliggeva aveva assunto un corso inesorabile, è morto oggi il maestro Giacomo Puccini. (*La Camera sorge in piedi*).

Sono sicuro che la melanconia, che ci invade in questo momento, è profondamente condivisa da tutto il popolo italiano e, si può dire, da tutto il mondo civile. Ognuno di noi ha vissuto dei momenti della musica pucciniana, ognuno di noi si è commosso innanzi ai protagonisti indimenticabili che Puccini recava sulle scene, che animava con l'impeto della sua musica.

Non è questa l'ora di discutere i pregi e la nobiltà delle sue creazioni; certo è che nella storia della musica italiana e nella storia dello spirito italiano, Giacomo Puccini occupa un posto eminentissimo. Nè voglio ricordare in questo momento che alcuni mesi or sono questo insigne musicista chiese la tessera del partito nazionale fascista, volle compiere con questo gesto di adesione a un movimento che è discusso, discutibile, ma che è anche l'unica cosa viva che ci sia oggi in Italia. Ciò ricordato, al di sopra di tutte le adesioni, noi vogliamo onorare in Giacomo Puccini il musicista, il maestro, il creatore. La sua musica ha commosso molte generazioni, compresa la nostra; non può morire, perchè essa rappresenta un momento dello spirito italiano.

Tutto il popolo si raccoglie in quest'ora. Io credo, che la Camera si faccia interprete di tutto il popolo italiano, elevando un tributo di ammirazione, di devozione e di rimpianto alla memoria di questo spirito nobilissimo. (*Vive approvazioni*).

PRESIDENTE. Ha facoltà di parlare l'onorevole Bodrero.

BODRERO. Io credo, onorevoli colleghi, di interpretare il vostro pensiero, dando la nostra solidarietà piena alle parole così nobili e profonde, pronunziate or ora dal capo del Governo.

Con la morte di Giacomo Puccini scompare dall'Italia, non solamente un grande artista, ma anche un grande valore nazionale.

E' stato detto da taluni che si potrebbe fare la storia della Francia se, scomparendo per un caso strano tutti i monumenti e i documenti del suo passato, restasse il suo teatro, tanto quel teatro è aderente alla vita nazionale di quel paese; tanto esso ha sviscerato e discusso tutti i grandi problemi della Francia.

Ebbene, questa stessa cosa potrebbe dirsi dell'Italia se restasse la sua musica: da quando Giovanni Pier Luigi Palestrina, del quale Riccardo Wagner, non certo prodigo di elogi, ebbe a dire che egli era il più grande musicista che fosse esistito, esprimeva nelle sue note tutta la salda ferrea unità cattolica, che si raccoglieva nello sforzo titanico della Controreforma, fino a quando Giuseppe Verdi, sola voce italiana che andasse nel mondo, portava nel canto del « Miserere », del *Trovatore* la voce della nostra Italia dolorante, e sembrava che mostrasse all'Europa i polsi incatenati della Patria e il nostro desiderio, la nostra frenesia di indipendenza.

Ora Giacomo Puccini seppe dire una parola di bontà, seppe dare questo riposo e questa consolazione a noi e a tutti gli uomini che vivono sopra la terra per il quale noi accertammo che veramente, oltre i problemi che in certi momenti ci rendevano forse cattivi, vi erano però anche dei sentimenti sublimi che ci rendevano migliori e ci elevavano di sopra alle miserie della nostra vita.

Per questo Giacomo Puccini è stato un grande valore nazionale e sotto questo aspetto ho voluto pronunziare per lui queste brevi parole, perchè il nome d'Italia ha anche per l'arte sua questa eco nel mondo e l'Italia per lui è stata

ancora una volta la grande, prodigiosa donatrice di bellezza e di bontà all'universo.

Ed oggi sul cielo d'Italia passa un'ala nera che offusca la luce, come accade ogni volta che muore un grande poeta. Per questa luce che viene a mancare, sentiamo il dovere di dare il nostro tributo di affetto e di riconoscenza alla memoria di Giacomo Puccini, una delle anime più belle e più nobili che l'Italia nuova abbia prodotto! (*Vive approvazioni*).

PRESIDENTE. Ha facoltà di parlare l'onorevole Macarini Carmignani.

MACARINI CARMIGNANI. Onorevoli colleghi, la commozione veramente mi soffoca le parole, perchè io non sono soltanto il concittadino di Giacomo Puccini, ma sono anche (non mi posso abituare a dire ero) l'amico di Giacomo Puccini. Nè mai avrei supposto, quando pochi giorni fa lo ho abbracciato prima della sua partenza per Bruxelles, che quello fosse l'ultimo abbraccio e l'ultimo bacio che gli davo. Nè mai avrei supposto, quando non è ancora trascorso un mese che io esaltavo la sua gloria, che avrei dovuto a così breve distanza di tempo piangere la sua morte.

E', onorevoli colleghi, un episodio gentile quanto ignorato. Un mese fa, un piccolo paesello della montagna di Lucchesia, il paese di Celle, in comune di Pescaglia, decretava di offrire a Giacomo Puccini la cittadinanza onoraria e murava una lapide sulla casa che appartiene alla famiglia Puccini e nella quale Giacomo passò la sua pensosa giovinezza, per ricordare che di là non solo era venuto Giacomo, ma erano venuti tutti i suoi antenati. Perchè, onorevoli colleghi, non è soltanto un genio che sparisce, ma è una dinastia che si spegne. Giacomo Puccini non è isolato, ma è l'ultimo fiore di una stirpe, una stirpe che per tre secoli consecutivi ha dato all'Italia grandissimi musicisti; una stirpe che si apre con un altro Giacomo verso la metà del 700 e che ininterrottamente, anzi per un duplice ramo (perchè vi sono ancora due donne che sono state insigni musiciste) ha dato alla musica italiana dei veri tesori.

Non è Giacomo il primo degli operisti, ma erano suo padre, suo nonno, il suo bisavolo, i quali tutti hanno scritto, non solo pregevolissima musica sacra, ma anche delle opere che, per il loro tempo, hanno raccolto grandissima messe di applausi. Di questa grande famiglia restavano due fiori: Giacomo e il fratello Michele, morto giovanissimo. Eppure era anche questi una grande promessa per l'arte e forse avrebbe potuto rivaleggiare per gloria con Giacomo stesso; tanto che ultimamente Giacomo mi confessava che appartiene al fratello Michele lo spunto me-

lodico che annunzia la battaglia di Marengo nella Tosca, che Giacomo aveva voluto porre là, non certo per mancanza di ispirazione melodica, ma perchè, con un pensiero gentile, aveva voluto che il fratello rivivesse con lui, che il fratello ricevesse con lui gli applausi delle folle italiane e delle folle di tutto il mondo.

Questa grande famiglia che ora si chiude, se può essere lodata e apprezzata per tutto il mondo, era una venerazione per noi lucchepesi; ed era un amore infinito quello che noi avevamo verso questo grandissimo nostro figlio. Egli era l'ultima e la più alta espressione della nostra tradizione musicale, della quale siamo veramente orgogliosi: tradizione musicale che, a quanto si ricava dai nostri archivi, nei quali si contengono le più antiche pergamene del mondo, si sviluppa di pari passo col cristianesimo, finchè nel 1372 la musica esce, in Lucca, dalle chiese per diventare musica profana quando la gloriosa repubblica impianta quella Cappella di Palazzo, che trasformata poi in altri istituti, come la Cappella della cattedrale, come l'Istituto musicale Pacini, dovrà dare al mondo tanta messe di geni, fra cui due grandissimi capiscuola, come il Boccherini e il Gasparini, ed una nobilissima espressione dello stile italiano quale è il Catalani.

Ultimo veniva Giacomo Puccini, che ha portato l'ala della nostra gloria ancora più lontana, che ha veramente e degnamente onorata l'Italia.

Ed io credo che bene a ragione si commemora in questa Camera, la quale si deve occupare essenzialmente di politica, perchè se la musica è la più divina fra le arti, tanto che l'uomo non ha saputo trovare altro che il canto per dire la gloria di Dio e non ha saputo immaginare il suo Paradiso altro che pieno di luce e di canti, la musica è anche la più politica di tutte le arti, sia che essa si esprime col mito di Orfeo, che trae gli uomini dalle barbarie verso la civiltà, sia che essa sappia fare sgorgare dalle profondità dell'anima umana tutto quello che vi è di nobile per incitarla alle grandi imprese, come espresse la Grecia con Tirteo.

Giacomo Puccini ha portato la musica per tutto il mondo ed ha compiuto opera veramente politica, perchè se, come diceva un oratore che mi ha preceduto, la musica ha accompagnato tutto il nostro Risorgimento, la musica ancora ci affratella oggi; la musica ha reso caro il nome d'Italia, la musica spesso ha fatto più di quello che non hanno saputo fare i trattati politici.

E io propongo che da quest'aula si vogliano inviare alla famiglia Puccini e al Sindaco di

Lucca le nostre più devote e dolorose condoglianze. (*Vive approvazioni*).

PRESIDENTE. Mai sono stato tanto sicuro interprete del sentimento unanime di questa Camera come in questo momento in cui mi associo con tutta l'anima al cordoglio del popolo italiano, per la morte di Giacomo Puccini: Giacomo Puccini che portò il canto melodioso d'Italia nelle più lontane plaghe del mondo e la cui memoria resterà perenne nel nostro cuore. (*Applausi*).

Pongo a partito la proposta dell'onorevole Macarini-Carmignani che siano inviate condoglianze alla famiglia Puccini e alla città di Lucca. (*E' approvata*).

Al Senato del Regno (Seduta del 2 dicembre 1924).

PRESIDENTE. (*Si alza e con lui si alzano i senatori ed i ministri*).

Onorevoli Colleghi,

La tristissima notizia della morte del nostro nuovo illustre collega Giacomo Puccini ci è giunta proprio quando tutto faceva sperare nella sua guarigione. Al telegramma che il giorno 23, subito dopo che il Senato ne aveva convalidata la nomina, per avere con meriti eminenti illustrato la Patria, avevo inviato al Regio Ambasciatore a Bruxelles, con la preghiera di darne notizia all'illustre infermo e di porgere i nostri vivi auguri, il Regio Ambasciatore rispondeva così:

« Telegramma di V. E. con lieto annuncio giunto nel momento in cui Maestro entrava « sala operatoria. Maestro ringrazia V. E., e invia saluto affettuoso colleghi sorretto dalla speranza di poter ritornare in Italia e ritrovarsi « tra loro ». (*Impressione*).

Ma il fato crudele non ha voluto concedere a Giacomo Puccini la gioia di rivedere la Patria di venir tra noi che trepidanti lo attendevamo e lo ha rapito ancora nel vigore dell'attività creatrice, all'Italia, all'arte, alla sua città ed alla famiglia alla quale inviamo le nostre vive condoglianze. (*Bene*).

Non abbiamo avuto la ventura di vedere Puccini tra noi: ci rimane soltanto il compito melanconico di onorarne la memoria. Egli appartiene a quella eletta schiera che ha propagato nel mondo il dominio del genio italiano, non meno benemerita della patria di quella che ne ha esteso i confini fin dove il nostro dolce idioma risuona. (*Approvazioni*).

Credo superfluo tessere la biografia di Giacomo Puccini o dissertare intorno alle sue opere.

Esse sono troppo conosciute, e non tra noi soltanto, ma in tutti i paesi dove sono popolarissime non meno che in Italia.

Farò cenno soltanto di un ricordo personale. Durante la guerra, per un malinteso, dovuto all'indole fiera di Puccini che non volle dare ad una manifestazione di intellettuali una firma che gli era stata richiesta in forma troppo imperativa, la rappresentazione delle sue opere fu sospesa a Parigi.

Il malinteso fu poi chiarito mediante l'azione concorde mia e del Ministro francese delle Belle Arti, il quale, insieme a me, nel palco d'onore dell'*Opéra comique*, assistette alla ripresa della *Tosca*. In quella circostanza l'intelligente direttore Gheusi ebbe a dirmi che sebbene la *Tosca* fosse da molto tempo nel suo repertorio, ad essa ricorreva sempre quando voleva vedere il teatro veramente gremito.

Giacomo Puccini non ha potuto varcare la soglia della vita politica, poichè il filo della sua esistenza fu reciso prima che vi ponesse il piede. Egli non ha pertanto conosciuto quanta amarezza essa nasconda nelle sue pieghe, ma nella sua troppo breve vita ha provato senza altre mescolanze le dolcezze dell'arte divina, la quale ha trovato per i palpiti silenziosi dell'anima, quella sublime manifestazione esteriore che la parola inutilmente aveva tentato di raggiungere. (*Applausi*).

CASATI, Ministro della P. I. Domando di parlare.

PRESIDENTE. Ne ha facoltà.

CASATI, Ministro della Pubblica Istruzione. Il Governo rinnova più profondo il suo sentimento di cordoglio per la morte di Giacomo Puccini, in questo Consesso, dove Egli era stato chiamato a sostituire, a distanza di anni, quale rappresentante della più universale delle arti, Giuseppe Verdi e Arrigo Boito.

Non la prepotente forza creatrice e l'irruenza e varietà delle passioni che fremono nell'opera del primo; non l'alto senso comico ed il drammatico dissidio dell'esistenza che sono proprie del musico-poeta di Mefistofele e di Nerone; ma uno stato d'animo tra idillico e voluttoso costituisce la costante fisionomia di un'arte che per succedere ad altre più rudi, più ampie, più solenni, non risponde meno all'indole del popolo nostro.

Fu detto, — ed egli stesso si disse con umiltà che è segno di interiore grandezza — musicista di cose minori. Di cose minori ammetto, se con ciò si vuole intendere che egli rivestì di soavi ed appassionate melodie i sogni, i palpiti, gli spasmi delle sue fragili e fuggitive creature: ma non così che i minimi particolari della

azione drammatica non divenissero per lui oggetto di cura infinita e d'intensa commozione e che dal tema musicale, ancor direttamente colorito dalla realtà, non si sprigionasse l'ampia onda melodica piena di umanità e di calore. (*Approvazioni*).

E come nella sua saggezza scrupolosa di artista Giacomo Puccini seppe non valicar mai i confini della propria ispirazione, così l'uomo si mantenne secondo il costume dei nostri padri, in tanta incontinenza circostante di atteggiamenti e di gesti, semplice e schietto, pago soltanto di trasfondere in accenti indimenticabili il suo solitario sogno d'amore e di malinconia; sincerità che è testimonianza della dirittura del suo animo ed insieme sicura garanzia della durevolezza, della vitalità della sua arte. (*Vivi applausi*).

Il manifesto del Municipio di Lucca.

CITTADINI,

Costernati nel più profondo della nostra anima di lucchesi e di italiani, vi comunichiamo la notizia inattesa che ci ha oggi colpito.

GIACOMO PUCCINI È MORTO!

L'arte medica cui Egli era ricorso, per guarire d'un male che sembrava e si sperava non grave, non è valsa a strapparli alla morte, che lo ha colto mentre, nel pieno vigore del suo genio, attendeva ad aggiungere una nuova gemma alla fulgidissima corona di cui ha arricchito il patrimonio dell'arte musicale italiana.

L'avevamo veduto fra noi or sono poche settimane, partecipante alla solennità commemorativa della Marcia su Roma, attestante i Suoi vigili sentimenti di buon cittadino.

Nulla avrebbe fatto presagire la Sua così prossima ed immatura fine!

Con Lui scompare la maggior gloria vivente dell'arte musicale italiana. Colui che mantenne a questa in tutto il mondo quell'alta fama che le avevano prima procurato Rossini e Verdi.

La Sua scomparsa è una perdita irreparabile per l'Arte e per l'Italia, che non può non commuovere profondamente ogni italiano.

Lucca, orgogliosa d'avergli dato i natali e di averlo avuto suo mai immemore cittadino, si inchina oggi davanti alla Sua bara e lo piange con tutti quelli che lo ammiravano come artista e lo amavano come uomo.

Lucca, 29 novembre 1924.

LA GIUNTA COMUNALE.

Al Consiglio Comunale di Lucca:

Discorso del Sindaco dott. Mario Guidi (11 dicembre 1924).

Altro gravissimo lutto. Or sono pochi giorni Giacomo Puccini, figlio di Michele e di Albina Magi, nato in Lucca nel dicembre 1858, moriva in una clinica a Bruxelles, il 29 novembre 1924.

Egregi Colleghi,

Vi sono nell'azzurro del nostro cielo e nel grande movimento cosmico, delle meteore luminose le quali irradiano di forza e di luce gli altri piccoli astri, danno un preciso e dinamico indirizzo a tutto l'inquadrato movimento del sistema celeste, saltuariamente poi scompaiono per dar luogo poi ad altri piccoli elementi che da loro irradiati si possono lanciare nel grande spazio del firmamento.

Questa meteora nella vita artistica, nella vita dall'anima italiana, fu il nostro Giacomo Puccini.

Il Puccini, sorto da questa terra come un fiore fecondo di colore e di luce, sorto coi suoi profumi con tutte le caratteristiche sentimentali e nostalgiche dei grandi sogni propri alla nostra stirpe, con l'attiva efficace operosità nel pensiero e nell'azione ispirata ad equilibrati raggiungimenti, volò or qua or là, trasportando e seminando della sua luce, inserendo in una umanità intera attraverso il canto le proprie aspirazioni e le migliori bellezze di essa.

Altra gloria di questa nostra bella quanto adorabile Lucca, s'innalza oltre le duecentesche torri, varca superba l'ubertose colline, fa parlare l'Italia, fa pensare all'Italia, trascina in una onda di sogno tutta l'anima latina, commuove esalta il mondo.

Dalla palpitante anima lucchese che è insita all'anima mite e vasta della grande generazione italica parve davvero che Giacomo Puccini traesse non solo l'appassionata e sentimentale fantasia onde hanno vita individualmente elevata le creature dei suoi idilli dei suoi brani, ma anche la semplicità di disegno melodico con la quale si esprime la gioia, la tenerezza e l'ardore delle nostre genti. Lungi da Esso quantunque metodicità di formula rigida e misurata, dotato di un mirabile equilibrio completava il sentimento musicale con l'esigenze dell'arte drammatica, contenuto e consapevole nello stesso abbandono dell'ispirazione, sempre trovava piena assoluta corrispondenza all'animo degli ascoltatori con un consenso consueto a indugiare e proseguire nei modi comuni, uno stimolo, un progressivo affidamento nella sua arte, in apparenza

eguale e ritmicamente tranquilla, ma inquieta nell'animo e mossa da un continuo desiderio e di perfezione e di innalzamento.

Giacomo Puccini fu il musicista di tutti, fu il cantore dell'appassionato popolo italiano che oltre i confini sentiva l'arte del sogno, il ricordo della famiglia, la nostalgia instancabile della Patria, lo sprone a dedicarsi in bontà ed operosità a migliori cose e pensare più in alto.

E non è, amici del Consiglio, che con Giacomo Puccini si spenga un solo genio; scompare anche la sua dinastia che rese grande la nostra terra e fu fonte inesauribile di tecnica polifonica e armonia nelle accademie di musica vicine. La famiglia Puccini dal 1772 con il suo primo Giacomo, oriundo di Celle, attraverso altri maestri compositori fino all'ultimo nostro Giacomo, caratterizza e stilizza quella gelosa tradizione familiare che eleva, specialmente nella nostra Città di Provincia, a perfezione non comune una data arte, una data attività.

E non sia questa, ohimè, la tradizionale ufficiale commemorazione, ma il sentito sfogo di tutto un popolo che piange ed è straziato, perché non ritrova il suo Giacomo pensoso e contemplante tra le contrade storiche e strane della nostra città, non ne risente l'arcana parola, l'amorevole espressione, le abitudini familiari con cui soleva attendere e collaborare con i suoi concittadini e con gli altri che lo avevano sempre ricordato.

Noi che senza false pose sentimmo ed amammo con sincera forza e serena comprensione di vedute il Maestro, noi che amministrando la pubblica cosa in poco tempo potemmo dar vita ed energia a tutte quelle patrie e buone istituzioni tanto care alla sua anima, ci troviamo oggi più che altri abbattuti ed afflitti. Non lo riavremo simpaticamente fattivo e semplice nei comitati e a lavorare in altre iniziative ove specialmente oggi — sue testuali espressioni — avrebbe dato alla sua Lucca tutto, sicuro che la forza di una gioventù sana e non compromessa, avrebbe coltivato il seme per fecondare il campo spirituale dell'arte e del bene.

Da molte parti del mondo, dell'Europa e d'Italia, Governi, Enti, Personalità si sono voluti unire al nostro cordoglio; noi molto cortesemente li ringraziamo.

Vadano gentili pensieri, da quest'aula sacra alle tradizioni amministrative e politiche della Lucchesia; ringraziamenti speciali al Governo d'Italia che primo di tutti volle inviare particolari espressioni, infine al Direttorio Nazionale dei Comuni che a nome di tutti i Comuni del nostro Paese ci diresse lusinghiere e confortevoli parole.

Il tributo così unanime di cordoglio, la vera apoteosi e glorificazione che in ogni manifestazione è stata così imponente per consensi e significati verso il Grande Maestro, ci fanno sicuramente sperare che il suo ricordo sarà gelosamente custodito, oltre l'espressione artistica, con affetto e gentile reverenza.

I cuori attingendo nel piano delle nenie malinconiche della sua opera, nel dilettarsi dai bizzarri e comici andanti del Gianni Schicchi, troveranno sempre quelle espressioni così vere in cui le anime e le generazioni trarranno sicuramente e sempre la forza per rendersi ancora più affezionati alle proprie tradizioni intime e di fede, e benedirà questa terra che dette loro in arte la fonte di sollievo e di umana grandezza.

Egredi amici,

Non potremmo lasciarci dopo questa reverente cerimonia di ricordanza e di affetto se non esprimessimo con un messaggio alla famiglia dell'Estinto tutto il cordoglio e l'espressione più sincera a che i nostri cuori si uniscano a loro nel dolore e nella rassegnazione. Se non affermammo ancora solennemente un desiderio che è un comandamento del Maestro: che esso venga a dormire definitivamente fra i nostri Grandi, ed unisca la sua Spoglia alle adoratissime del Magli, Catalani, Pacini, Gasperini, Boccherini, Angeloni e che potendo ribaciare ancora una volta la salma, carne di nostra carne, Lucca possa sempre avere l'altare ove inginocchiandosi dinanzi a quei sacri cimeli ad essi esprima tutta la devozione e ispiri la bontà e la bellezza dei suoi sogni e delle sue opere.

Al Consiglio Provinciale di Lucca:

Discorso del prof. Severo Bianchini (23 dicembre 1924).

Questa seduta si inizia col dolore del ricordo di alcuni scomparsi.

Il 29 novembre u. s. giungeva da Bruxelles la notizia che il maestro Puccini, che si era recato colà per curarsi con mezzi speciali di una gravissima malattia, era morto nelle ore antimeridiane di quel giorno medesimo. Il glorioso figlio di Lucca, il grande italiano, l'artista sommo che aveva riempito del suo canto e della sua poesia musicale tutto il mondo, è scomparso.

Ricorderete l'impressione tragica che pesò su tutti alla inaspettata e feroce notizia. Solo pochi intimi che conoscevano le terribili condizioni del maestro e che lacrimante lo videro salire sul treno, nutrivano poche speranze. Ma l'illusione che il male potesse trovare nei nuovi mez-

zi della scienza una sosta si era fatta strada anche in noi, così che la notizia ci apparve ancora più inattesa e impressionante.

Il destino aveva voluto anticipare la fine del Maestro; ed aveva voluto che egli morisse lontano dalla sua Patria adorata, dalla sua terra, dal suo mare, dalla sua pineta.

E forse l'ultima immagine sulla pupilla del gran morente fu azzurra come il nostro cielo, come il nostro mare, come il suo canto.

Non è questo il luogo né il momento per commemorare degnamente questo grande nostro concittadino, né io sarei degno di farlo.

Il Consiglio provinciale invia un saluto alla grande memoria dell'estinto, le vive condoglianze alla famiglia ed esprime il voto che la salma benedetta trovi nella sua terra gli eterni riposi.

Pochi furono e si sentirono più lucchesi di Giacomo Puccini. Nato 66 anni fa in questa terra mai se ne allontanò per lungo tempo. E a tutti è noto come egli si compiacesse di ricordare la sua fanciullezza gaia, la sua fanciullezza balda, ridente e povera passata a Lucca. Il giovane organista di Mutigliano e di S. Pietro a Somaldi (ricor-

do di cui egli tanto si compiaceva) incominciò qui le sue prime composizioni di musica sacra, seguendo le tradizioni familiari, di qui mosse i primi tentativi del melodramma, dopo che egli aveva avuto l'impressione di una audizione dell'«Aida» di Verdi al teatro di Pisa (ove si era recato a piedi), qui scrisse poi tutte le sue opere o in questi dintorni che hanno per sfondo o i colli verdi di olivi o le Alpi Apuane, o l'azzurro del mare, o del piccolo lago, o la pineta.

Qui si ispirò, qui visse, qui sospirò, sofferse, amò, gioì, di qui spiccò il volo verso la gloria. E quante volte dal lago di Massaciuccoli, o dalla sponda di Viareggio, sentiva il bisogno di sciogliere la sua automobile sin qui a respirare una boccata d'aria di Lucca (come diceva Lui) o ad

ascoltare nei vesperi i caratteristici doppi delle campane delle sue Chiese.

Quando penso all'enorme diffusione che la musica pucciniana ha per tutto il mondo, non so disgiungere dalla mia mente questo concetto, da quello della molteplicità dell'anima lucchese sparsa essa pure per tutto il mondo, con un suo particolare caratteristico rito di emigrante lucchese. E penso alla dolcezza che deve essere scesa al cuore del piccolo errante lucchese, nell'udire lagggiù lontano una melodia tutta sua, perchè nata, cresciuta, fiorita fra le mura di Lucca, all'ombra delle sue cattedrali, sui colli verdeggianti che la circondano.

Quella musica è l'eco della Patria lontana. E quale eco!

Vada dunque il saluto nostro allo spirito eterno di questo nostro figlio, grande interprete, e banditore dell'animo italiano, attraverso un canto immortale, come il dolore, come la gioia, come l'amore delle creature balzate dalla mente e dal cuore di Giacomo Puccini. Vada a espressione del nostro dolore al figlio ed alla vedova ed attendiamo di poter salutare commossi e reverenti la preziosa salma in mezzo al nostro popolo.



Puccini nel 1924 (*Turandot*)

La Messa di Stato a S. Maria degli Angeli in Roma (19 gennaio 1925).

La cerimonia commemorativa per Puccini ha avuto luogo a Santa Maria degli Angeli — la bella chiesa che conobbe il fasto regale e ospitò la salma di Eleonora Duse, prima del mesto pellegrinaggio alla terra d'Asolo — Più che di celebrazione funebre, ha dato agli inter- venuti l'impressione di un fastoso spettacolo teatrale, in cui la grandiosità della scena si associava alle delizie della musica per suscitare un vivo godimento profano.

La stessa Messa Perosiana, nella sua sagoma romantica e nel suo andamento fluido e melodioso, rievocava efficacemente la grande opera del Maestro scomparso.

La grande ara nel centro della Chiesa, illuminata dalle torce, era l'unica nota severa, quasi drammatica in quella vasta fuga di cappelle affrescate, luminose, molto simili a scene e a quinte di teatro. La folla immensa, impo- nente che gremiva la navata in umiltà ed in silenzio, si è raccolta muta sotto le parole propiziatricie della benedizione. E nel ricordo del grande musicista scomparso quanti non hanno sentito fremere l'anima ed hanno curvato la fronte in preghiera!

La ricerca dei biglietti per questa cerimonia compiuta sotto gli auspici del Governo è stata intensa ed affannosa.

Si calcola che i biglietti distribuiti fra pubblico ed autorità superino i quindicimila.

Dall'ingresso riservato di Via Cernaia si entra nel grande atrio della chiesa e attraverso alcuni corridoi tappezzati di rosso, si giunge alla tribuna riservata ai Sovrani, al Governo, al Corpo diplomatico, ai senatori e deputati, all'aristo- crazia.

Il parroco mons. Giovannelli riceve gli invitati con squisita cortesia ed amabilità.

Sull'altare maggiore spicca una grande croce d'argento su sfondo nero, mentre nel centro della chiesa, attorno al tumulo, offerto dai granatieri, bruciano quattro grandi lampade votive di bronzo.

Alla spiccolata giungono le autorità ed i ministri. Vediamo i generali Ravazza, Zingone, Piola Caselli, Bonzani, Ferrari, Guglielmotti, il colonnello Caggini, S. E. Gherzi, il conte Macchi di Cellere, il generale Silventi, fra i ministri, l'on. Federzoni, anche in rappresentanza del Presidente del Consiglio, gli on. Grandi, Mattei-Gentili, Lanza di Scalea, Rocco, Petrillo, S. E. Casertano; il comm. Crispo Moncada, il questore Perrilli, il senatore Cranesani.

Assiste anche il figlio del Maestro: Antonio. Nella tribuna del Corpo diplomatico si notano gli Ambasciatori e le Ambasciatrici del Belgio, del Giappone, della Germania, del Brasile, l'Ambasciatore d'Inghilterra e quello del Cile, i Ministri del Portogallo, della Cina, di Norvegia e di Finlandia, nonché quelli di Monaco, di Jugoslavia, di Panama, di Bulgaria e d'Austria, l'incaricato d'Affari di Francia, i segretari di Danimarca, Romania e Paesi Bassi.

Alle 9,20, preceduti dai corazzieri in alta uniforme con pennacchio e cosciali bianchi, entrano i Sovrani. Il Re accompagna la Regina Madre mentre il Principe Ereditario con la Principessa Mafalda accompagnano la Regina Elena che veste un abito di crespò nero.

Alle 9,30 precise ha inizio la cerimonia. Monsignor Beccaria, nei paramenti nero e argento,

assistito dai colleghi del Canada e del Sacro Cuore, ascende l'altare. Nella chiesa vasta ed immensa il silenzio è impressionante. Quasi non giungono nemmeno i rumori della Piazza delle Terme che sembra lontanissima. La austera solennità del rito funebre, tiene tutti avvin- ti ed attenti. Quando don Lorenzo Perosi, dopo il Kyrie attacca il *Dies irae*, un brivido lungo di commozione passa sulla folla.

Alla esecuzione della messa perosiana, per soli e coro di uomini ed orchestra, hanno par- tecipato il tenore Merli e il baritono Stabile, le masse corali del Costanzi e delle cappelle romane e l'orchestra del Costanzi.

Le Regine e la Principessa sono in ginocchio e, curve, pregano. Tutti si genuflettono. All'elevazione, le trombe squillano l'attenti. La messa volge alla fine.

Quando Mons. Beccaria, in piviale e mitra, fra il clero e le torce, si avvia dall'altare al tumulo, mentre le prime note del *Libera* e poi quello del *De Profundis* si diffondono per le arcate ampie, e benedice al canto dei salmi, la folla soggiogata ha tremato di commozione.

Così la cerimonia mistica e funebre insieme ha avuto termine, mentre un'altra immensa marea di popolo — quelli che non avevano potuto partecipare alla cerimonia — attendeva, sull'assolata Piazza della Terme, il passaggio dei Sovrani.

Al Teatro Costanzi.

Alla sera, con l'intervento dei Reali e di quanto Roma conta di più eletto, ha avuto luogo la commemorazione al Teatro Costanzi, con la rappresentazione della prima e dell'ultima opera del Maestro: *Le Villi* e *Gianni Schicchi*. L'esecuzione del due lavori è risultata ottima: *Le Villi* hanno avuto a principali, apprezzati interpreti, Ottavia Giordano, il tenore Merli e il baritono Ghirardini; dello *Schicchi* è stato ammirato protagonista Taurino Parvis, con la Bugg, il De Paolis, la Gramigna. Eccellenti tutte le parti minori (Nardi, Dentale, Laura Lauri, ecc.).

Le due opere sono state dirette con superiore senso d'arte da Edoardo Vitale.

In uno degli intervalli il pubblico fu invitato a raccogliersi per un minuto in religioso silenzio, in omaggio al grande artista commemorato, di cui un grande ritratto fu esposto sulla scena.

Giuseppe Lipparini al Comunale di Bologna (8 dicembre 1924).

« Signori, prima che la scena si apra, e incominci e si svolga la vicenda di amore e di passione, di gaiezza e di malinconia che Giacomo Puccini animò con quella sua fresca vena che ci parve un giorno inesauribile e che oggi si è inaridita per sempre, è giusto parlare un poco di lui, ricordarlo ed evocarlo qui in mezzo a noi che lo applaudimmo e lo amammo, in questo stesso teatro da cui tante volte risuonò il canto delle Sue creature predilette e in cui lo vedemmo più volte affacciarsi pallido e felice da questo proscenio davanti al grande pubblico bolognese che lo acclamava.

Puccini, disceso a Milano col viatico della sua giovinezza povera e piena di canti, doveva essere l'erede diretto di quella grande tradizione operistica italiana per cui la musica è essenzialmente melodia e canto, pur non rifuggendo dalle sane novità della tecnica e del gusto, per cui il teatro non deve servire a vane esercitazioni di estetismi complicati e spesso esotici, ma deve elevare lo spettatore in una sfera più alta e diletta così in quello che la sua anima ha di più puro e di migliore. L'arte è la suprema consolatrice; la musica, più delle altre arti, possiede questo meraviglioso dono. E' un'anima sola che si rivela alle infinite anime sorelle attraverso le sette note immortali. Puccini conobbe meglio di ogni altro nel nostro tempo, questo semplice segreto. Egli volle che fosse la sua stessa anima a cantare, in semplicità e in purezza, e a comunicarsi alle altre per mezzo della melodia. E le sue melodie corsero trionfanti al mondo, e per lui il nome italiano risuonò ammirato e amato nelle terre più remote, ma oggetto anche di rancore da parte dei molti che ci invidiavano quella vena così spontanea e schietta che discendeva così agevole al cuore. Onoriamolo, o signori, per quella sua divina facilità di cui sorridevano allora i colleghi in cerca di ispirazione, per quelle sue melodie spontanee e pur sostenute, in cui piange e sorride e muore la fragilità di Mimi, o la passione mortale di Manon, o il grido disperato di De Grieux. Quando egli moriva e la sua anima era ormai sulla soglia del passaggio ignoto, certamente si affollarono al capezzale del loro « creatore spento » le figure del suo sogno, del suo amore e del suo dolore, circondate di musica e di splendore, immortali, esse, davanti al loro creatore che moriva, ma che con esse avrebbe continuato, più

vivo e più giovane che mai, a correre trionfalmente le vie del mondo.

Ed ora alziamoci in silenzio, e al segnale che sarà dato, evochiamo in noi il ricordo e il compianto del Maestro, a cui questa nostra città e questo nostro teatro furono cari con ardente simpatia e con immutato amore ».

Idebrando Pizzetti al Conservatorio di Milano (9 dicembre 1924).

Ma certo è che oggi della sua bellezza e della sua bontà noi in generale abbiamo una coscienza quale non avevamo prima. Ieri, ancora poche settimane fa, Giacomo Puccini era sì il nome del musicista che aveva creato alcune fra le più belle opere dell'ultimo mezzo secolo, ma era anche il nome di un uomo al quale noi, pur tanto di lui minori, potevamo assomigliarci, e per sentirci più prossimi a lui e per avvicinarci lui a noi, noi potevamo attribuirgli i nostri difetti e i nostri errori, e questi, in lui, soprattutto considerare e far pesare per sentire dei nostri più lieve il carico. Oggi Puccini non è se non il nome di una voce che per la nostra consolazione, per conforto nostro e di coloro che verranno dopo di noi, cantò con accenti schietti e non perituri l'amore, la bontà, il dolore, la gioia, ogni passione degli uomini del suo tempo.

Più dunque che a una commemorazione il Conservatorio di Milano ha inteso radunarvi qui, Signore e Signori, per una manifestazione di affettuoso omaggio al Maestro che a voi, a noi tutti, donò la fervida umanità delle sue creature canore, al Maestro cui il Conservatorio di Milano specialmente si sente legato da un sentimento che è insieme di orgoglio e di riconoscenza, di affetto e di gratitudine, perchè di questo Conservatorio egli fu alunno, qui egli studiò, qui offrì le prime prove del suo alto ingegno, da qui egli uscì per iniziare quel cammino non sempre facile ma sempre ascendente che doveva condurlo in alto, dove a pochissimi umani è dato giungere.

Quando Puccini fece eseguire, licenziandosi da questo Conservatorio, quel suo *Capriccio Sinfonico* che già recava i segni non dubbi della sua personalità, e quando poi fu eseguita per la prima volta la *Tregenda* orchestrale che prelude al 2° atto delle *Villi*, vi fu qualche critico che, sorpreso da quella musica inattesa, si lasciò trasportare dall'entusiasmo e definì il giovane compositore come un futuro sinfonista.

Sinfonista? No. Egli non aveva sortito da natura quel senso della polifonia onde la sinfonia nasce e si forma, nè poteva darglielo il sinfonismo del suo tempo, di carattere prevalentemente strumentale, chè un'arte sinfonica italiana non sarà se non quando essa trarrà i suoi spiriti e i suoi modi di essere da quella che è polifonia secondo il nostro naturale sentire, cioè dalla polifonia vocale. Anche come creatore di teatro egli era un lirico, uno che sentiva e concepiva monodicamente, come erano stati i suoi maggiori, i grandi operisti italiani dell'800. E anche le sue pagine sinfoniche, che proporzionatamente all'intera opera sono pochissime, non sono se non canti drammatico-lyrici cantati dall'orchestra invece che dalla voce umana: drammatici in quanto contengono due o tre o anche più temi antagonisti, lirici in quanto i temi vi si svolgono abbandonati a sé stessi, governati dalla sola forza del loro nucleo sostanziale.

Tali i due intermezzi — quello delle *Villi* e quello della *Manon Lescaut* — che voi ora rivedrete diretti da Arturo Toscanini prima di udire quel patetico *Requiem* che il Puccini scrisse quale atto di umile devoto omaggio alla memoria di Verdi, e che il Conservatorio può oggi eseguire per liberale concessione dell'Avv. Campanari, il quale ne è il depositario per la Casa di Riposo dei Musicisti.

Signore e Signori,

due anni or sono, di questi giorni, si stava studiando alla Scala la *Manon Lescaut*, che Arturo Toscanini aveva voluto fosse appunto in quell'anno rappresentata per celebrare il trentesimo anniversario della sua prima esecuzione.

Entrato nella sala buia del teatro durante una prova, io avevo proceduto sino a circa metà della platea e m'ero seduto su una poltrona a capo di una fila. La sala deserta: ma poco più avanti di me stava un altro uomo che la scarsa luce proveniente dai lumi dell'orchestra e del palcoscenico non mi lasciava vedere distintamente.

Stava a capo chino e quasi rannicchiato su sé stesso: solamente, osservandolo, lo vedevo di tanto in tanto sussultare.

Si provava il terzo atto che, prescindendo dalla magniloquenza del finale, è senza dubbio il più potentemente drammatico ed appassionato dei quattro atti dell'opera. Arturo Toscanini dirigeva con una commozione e un fuoco che eran manifesti pur nei suoi gesti ancor più del solito nervosi e vibranti. E l'orchestra

e i cantanti e il coro erano una sola cosa con lui, tutti in suo dominio, tutti rispondenti alla sua passione e alla sua volontà. Non eran passati cinque minuti ed io pure ero tutto preso nel turbine di quella musica sensuale: non esistevano più che quella musica e la passione di Manon e De Grieux, e non esisteva più la sala buia, non più gli esecutori, non più l'interprete sommo, e meno ancora quell'uomo sconosciuto, avanti a me. Questi attrasse nuovamente la mia attenzione quando, finita l'esecuzione, vidi Toscanini avvicinarsi a lui, ed egli alzò il capo, si levò, e l'udii piangere sommessamente mentre le sue mani stringevano quella del grande amico fraterno. Era Puccini.

Piangeva per la gioia di essere stato sì profondamente inteso ed espresso?

Piangeva perchè risentiva, come quando l'aveva rivelata a sé stesso con la sua musica, la passione di Manon e di De Grieux? Piangeva su la sua propria giovinezza ormai lontana, egli sentendosi già sul declinare della sua forza e della sua vita?

Non so, nè m'importa. Ma quella sua commozione incontenibile, quel suo pianto, mi parve — e tale mi pare ora, a ricordare — il segno più certo non solo della sua bontà ma della sua schiettezza di umanità.

Bontà, sentimento, passione, umanità: parole delle quali molti artisti oggi sorridono come di provinciali anticaglie. L'arte, dicono codesti signori, non deve proporsi di esprimere nulla: l'umanità è una cosa del tutto estrinseca al fatto artistico: l'arte non è, nè può essere altro, che un bel gioco di parole o di colori o di forme: e la musica particolarmente non altro che una combinazione di suoni, e magari anche di rumori, il più possibile nuovi, inauditi, divertenti.

E i nuovi musicisti compongono musicchette dai titoli umoristici, burleschi, grotteschi, cercando associazioni di suoni possibilmente inusitate o almeno strambe e sorprendenti, e bandiscono dalla loro orchestra gli strumenti a corda, colpevoli di essere troppo espressivi, e moltiplicano invece il numero di quelli a fiato più rumorosi e di quelli a percussione: e violentano l'armonia accoppiando accordi eterogenei: e altre simili cose fanno, così per giocare, per divertirsi, per divertire, perchè l'arte è un gioco. Codesti artisti... Artisti? No. Giocolieri, abili giocolieri se si vuole, ma artisti no. E neanche uomini: ma larve d'uomini, che non metteranno mai le ali. Essi non sentono — e peggio ancora se potrebbero sentirlo, ma non vogliono — che l'arte non vale, non ha diritto di esistere, se non per ciò che

l'artista vi ha messo dentro della sua vita di uomo: non sentono e non pensano che tutte le opere del passato che son rimaste vive, hanno sopravvissuto soltanto per i sentimenti, le passioni, la vita in esse espressa: che, per esempio, ciò che fa vivo e bello ancora oggi il mon-teverdiano *lamento d'Arianna* non è il suo cromatismo per sé stesso, ma la misteriosa inamalgamabile identità di quel cromatismo con una passione veramente sofferta: e che soltanto per la loro pienezza, ricchezza, forza di sentimenti, di passione, di umanità, sono ancora vive, e vive rimarranno, certe opere di forme semplicissime e quasi nude — basti citare il 1° e il 3° atto della *Norma*, il 3° atto della *Traviata* — mentre sono morte e non hanno più che un interesse puramente storico e culturale certe altre opere che al loro tempo poterono essere giudicate, per la loro insolita strumentalità, opere maravigliose.

Allo spirito di Giacomo Puccini, allo spirito dell'uomo che soffersse e cantò la passione di Manon e di De Grieux, l'amore di Mimì e di Rodolfo, l'umile bontà di Musetta e di Colline, e diede accenti di toccante verità alle anime di Butterfly e di Minnie e di tante e tante altre figure drammatiche che non morranno, allo spirito dell'uomo che non si vergognava di piangere risoffrendo, dopo trent'anni ch'ei l'aveva cantato traendone gli accenti dal più profondo del suo cuore, lo strazio di Manon e di De Grieux per l'osillo senza ritorno, io credo non potremmo offrire più grato omaggio di questa professione di fede:

Crediamo che l'arte non abbia altra giustificazione se non nel senso di vita, nella coscienza di vita, nell'anelito a una vita più buona, più alta, più generosa che essa possa suscitare nel cuore degli uomini: e crediamo dunque che l'arte non possa nascere viva e vitale che da un profondo senso di umanità. E se questo vale per l'arte in generale, vale due volte per la musica. In musica soprattutto ciò che conta è l'emozione umana che essa dà, e dunque l'emozione umana onde essa nacque: tutto il resto, le forme che son soltanto forme, gli accordi che non sono se non accordi, i suoni che rimangono puri suoni, tutto il resto non conta.

L'on. Innocenzo Cappa al Teatro di Viareggio (30 dicembre 1924).

La verità è però che se Giacomo Puccini ebbe ore di successo, e fortuna internazionale, e può essere annoverato tra i fortunati più che

tra gli eroi e i martiri dell'arte, ciò non avvenne senza qualche ora di amarezza. Questa stessa *Butterfly* che è reputata adesso da taluni la più dolce ed ispirata delle sue opere non fu crudelmente ed ostilmente giudicata dal pubblico milanese nel 1904 quando la si rappresentò per la prima volta alla Scala? E le *Villi* presentate ad un concorso non dovettero la loro salvezza, dopo essere state respinte dai giudici di quel concorso, ad alcuni pochi Mecenate? E dopo aver trionfato al Dal Verme di Milano non caddero a Napoli? E dopo la prima rappresentazione a Torino di quel gioiello che è la *Bohème* vari critici non dissero che era un'opera mancata? E l'*Edgar* meritò del tutto la sua sepoltura? E la *Tosca* che il pubblico predilige costantemente, non ha suscitato ironie atroci e dissensi persino politici? E alla fine Giacomo Puccini non si era indotto a preferire spesso le prime rappresentazioni all'estero perchè l'angosciano troppo le riserve dei pubblici italiani e dei loro interpreti autorizzati?

Ora lo rimpiangiamo e siamo senza dubbio sinceri, ma per essere completamente sinceri bisogna dare un carattere di non età a queste nostre celebrazioni.

I diritti della critica sono sacri, e nessuno vorrà mai limitarli, ma quale fortuna se ogni popolo non dovesse rimproverarsi troppe *Carmen* subito non comprese, come il popolo francese, e troppi *Catalani* lasciati spegnere senz'altro il sorriso della gloria che meritavano!

Questo sorriso della fama il Puccini, dopo il 1890, l'ebbe e i malintesi parziali o le esigenze dei raffinati non lo cancellarono mai del tutto. L'Italia si era abituata a comprendere che cessato il dominio straniero, essa non poteva più dare ai suoi maestri quel compito di affermatore romantici della razza che aveva avuto ad esempio Giuseppe Verdi.

Libera politicamente, l'Italia plasmata dopo il 1859 (il Puccini nacque nel 1858) aveva visto sorgere una borghesia e una gente che chiedevano al teatro, quando non li agitava la curiosità internazionale, il pianto senza troppo orrore e la suggestione senza soverchi misteri.

Giacomo Puccini fu in ciò un interprete sagace e pronto e geniale di una necessità spirituale non soltanto italiana, perchè tutte le folle anche al di là dell'Oceano, lo hanno ascoltato volentieri, e si commossero al suo canto. Le nostre riserve non lo spezzarono a mezzo.

Avrebbe potuto fare diversamente anche se avesse voluto? No, perchè ciascuno di noi è ciò che è, e la più profumata delle rose non può per miracolo botanico trasformarsi in una quercia, così come il Puccini non sarebbe mai diven-

tato Wagner anche se avesse rinunciato alla sua italianità.

Diamogli anzi grazia di essere stato ciò che poteva essere e non altro! E se Viareggio riuscirà a creare quel Teatro Nazionale, che dovrebbe essere elevato alla memoria sua, per farvi rappresentare ogni anno anche opere di giovani ignoti, ponga questo consiglio sul suo frontone: « Artisti siate voi stessi! Questa è la sola via che conduce alla meta ». E ascoltate i critici soltanto quando non vi consigliano di camuffarvi.

Giuseppe Adami al Teatro del Popolo di Milano (8 gennaio 1925).

La commemorazione di Giacomo Puccini al Teatro del Popolo si è svolta col concorso di un pubblico numerosissimo, l'eccezionale affluenza del quale era di per sé stessa d'una commovente eloquenza, come tributo d'affetto e di venerazione al compianto musicista. Di questa eloquenza — scrive il *Corriere della Sera* — si rese efficace interprete, con parole piene di umanità e di sentimento, Giuseppe Adami, il quale, prima che si iniziasse la parte musicale del programma parlò del grande artista scomparso. Giuseppe Adami, che fu per quattordici anni legato a Puccini attraverso una intimità quale pochi ebbero, trasse da tale intimità gli elementi per presentarci di Puccini la parte più inattesa e più vera, sfatando così le facili e superficiali presunzioni che facevano di Puccini, per il grosso pubblico, il maestro ricco, felice e fortunatissimo, e per la critica il musicista che si abbandonava all'accondiscendenza delle platee, confondendo per grossolano intrigo, popolarità con mediocrità. Per d'ir questo l'oratore si valse delle stesse parole di Puccini, rivelando stati d'animo, tormenti e battaglie insospettite in quell'animo che pareva la culla della fortuna. La vita di Giacomo Puccini fu assai diversa da quella che tutti credono: essa non fu che uno sforzo continuo, nobile, generoso, misconosciuto, per vincere il divino tormento della creazione. Per lunghi anni questo sforzo si chiamò miseria. Egli confidava al fratello Michele ch'era in America le sue condizioni, e gli proponeva di andare anche lui colà se avesse avuto i soldi del viaggio. In una lettera, alla vigilia dell'Edgar gli scriveva: « Ho una gran paura, perchè mi fanno una guerra tutti ». Scriveva *Manon* lavorando fino alle tre di notte, cenando poi con un piatto di cipolle. Dopo *Manon* e *Bohème* la miseria scomparve, ma ne nacque e continuò sempre a germogliare un'altra: quella delle negazioni alla sua arte che certa critica definiva

industriale, mentre egli scriveva: « soltanto colla commozione si vince e si resta ». Ingratitudine dei falsi sapienti! Il dubbio tormentava non per gli altri, ma per se stesso: avido di conoscere ogni tentativo che potesse intaccare le basi della sua arte, studiava, cercava in ogni manifestazione nuova d'altri, non l'intenzione, ma l'insegnamento. Per notti intere lo scrittore « facile » tormentava un'armonia o torturava un accordo ostinatamente ribelle. E tutto il suo lavoro procedeva pieno di scrupolo, di incertezze di dubbi. Spesso era la certezza di aver raggiunto l'espressione massima. Ma spesso anche era la sfiducia più accorata.

L'Adami ha soprattutto analizzato il fondo di malinconia che era nel temperamento spirituale di Giacomo Puccini, il quale lo affermava in una delle sue lettere ultime:

« Ho sempre portato con me un gran sacco di malinconia, ma così son fatto, e così son fatti tutti gli uomini che hanno cuore e nervi: inquietudine e scontento perenni ».

L'unica cosa della quale Puccini ha forse più schiettamente goduto, fu della sua popolarità, che lo compensava in certo modo di tante amarezze.

Le sue lettere, da Vienna, da Londra, da Parigi, sono piene di particolari, goduti con gioia quasi infantile, sulle manifestazioni che riceveva dalle folle. La voce aspra d'un critico, una cattiva esecuzione, lo addoloravano: allora correva col pensiero a Torre del Lago, anelava al vento del mare, alla molle canzone del suo lago, che soli gli scioglievano la malinconia, che soli lo facevano riposare, che soli sapevano come egli aveva scritto, e lo videro scoppiare in pianto la notte che trovò gli accordi cupi e lenti della morte di Mimì. Nessun cantore andò così verso le folle, e mai le folle andarono così verso il loro cantore, per una identità fra le lacrime dell'uno e quelle delle altre. Questo miracolo non poteva essere che italiano.

Questi atteggiamenti ignorati del cantore perduto, espressi con accorata delicatezza da Giuseppe Adami, e con profondo sentimento di affetto, contribuirono a creare nell'uditorio una viva commozione, che si manifestò con ripetuti applausi all'indirizzo dell'oratore, applausi il cui significato andava anche con reverente affetto alla memoria del celebrato.

Adriano Lualdi in diverse città d'Italia.

Nello stesso momento in cui Puccini si distaccava dalla via del verismo e dei piccoli quadri, e dei drammi delle piccole anime, egli con-

fermava però un altro dei caratteri peculiari della sua arte: di cantore dei sentimenti d'amore. Egli, che aveva voluto piegare la frigida, la dura Turandot al giogo del piccolo Dio dall'arco d'oro seppa come pochi, oggi, cantare l'amore; e questa è forse un'altra delle ragioni della grande fortuna arrisa ad un'arte tutt'altro che priva di umanità; che, nata con semplicità dal sentimento, al sentimento si rivolge e parla.

Da *Le Villi* alla *Manon*, al *Tabarro*, è l'amore che ispira a Giacomo Puccini le sue pagine più belle e durature, più significative e commoventi. I nostri madrigalisti del '500; i pionieri seicenteschi del melodramma; Marc'Antonio Cesti e Alessandro Scarlatti, Antonio Lotti e Antonio Caldara, il Pergolesi de *l'Olimpiade*, il Bellini de la *Sonnambula*, il Verdi de la *Traviata* hanno in questo moderno troviero di belli e soavi detti d'amore se non un continuatore di pari statura, certo un artista che segue la loro stessa via, che ascolta e sa confidare altrui quel che dentro gli canta.

Non citazioni occorrono: perchè ognuno di noi che voglia, può ricordarsi. Ma chi non si è commosso al dolori e alla morte di Mimì? Perchè la *Bohème* è il canto dell'amore e della giovinezza; e Mimì che muore è la stessa giovinezza, spensierata e poetica, sognatrice e sacra agli amori, che muore — dopo esser durata, come dice Mürger — solo una breve stagione.

Ed è appunto per il commosso alito di gioventù e di amore che tutta l'attraversa, è appunto per la semplice e spontanea grazia che tutta l'adorna, e per l'anima milionaria di cui dà prova ad ogni passo, che questa Mimì di Puccini si è guadagnata, già da tanti anni, le anime di tutti i bohèmiens, i cuori di tutti gli artisti, i palpiti e le lacrime di tutte le folle.

Ed è appunto per il suo andare un po' libero e scapigliato, obbediente sempre agli impulsi del cuore, lontano dalle pedanterie, incurante di ogni atteggiamento pretenzioso, sicuro di sé, pur nella sua modestia, franco e sincero, che questo spartito è stato sempre segnato pollice

verso dai pedanti, dagli sterili e dagli ipocondriaci.

Perchè qui c'è arte, sia pure semplice e di marca borghese — proporzionata, cioè, al soggetto — c'è arte e poesia, e non Conservatorio; c'è un cuore che batte e canta, e non soltanto un cervello che, avendo preordinato, esegue; c'è vera genialità, e non soltanto bravura; c'è l'opera di teatro, e non la tesi di laurea. Perchè Mimì porta nella sua voce dolce e suadente — come nel canto del suo primo amore — il sole dei nostri vent'anni; di quando si amava e viveva in vita gioconda; e si era giovani di quella giovinezza che non dura — ahimè — che una sola, e breve stagione.

Giuseppe Verdi aveva riconosciuto i caratteri di questa voce, solo a sentirne l'eco nelle parole degli altri. Era la stessa voce che, tra la polifonia del mottetto sacro si era rivelata ed aveva scosso i lucchesi raccolti nella chiesa di S. Paolino. Era la stessa voce del cuore e dell'anima veramente commossa che, al solo ricordo, aveva spinto Dante uscito appena da l'Inferno, così vivamente incontro ad un altro musico toscano, al senese Casella, e ad abbracciarlo nel triplice, vano abbracciamento e a pregarlo che, dopo

tanti spettacoli d'orrore, volesse consolare alquanto l'anima sua, troppo affannata.

« Amor che nella mente mi ragiona »

cantò Casella, e con tale dolcezza, che tutto fece dimenticare da tutti che lo ascoltavano: e la purificazione che urgeva, e il premio che attendeva, e l'usata impassibilità in Virgilio, e l'ansia di raggiungere la suprema allegrezza in Dante. Inno imperituro alla potenza della musica e ad un cantore dell'amore di cui — senza le terzine dantesche — sarebbe perduta ogni memoria.

Molto ragionò l'amore anche nella mente di Giacomo Puccini. E molti, a sentirne le melodie, dimenticarono le cure quotidiane e trovarono conforto a qualche loro affanno.

Come la grande anima di Dante riconobbe e benedisse, nel Purgatorio, quella del suo



Caricatura di L. Cappitello (1898)

minore ma non indegno fratello d'arte Casella, così la grande anima di Verdi può aver accolto — fra le nebbie di un mattino d'autunno — l'anima del minore, ma non indegno fratello d'arte Puccini.

E forse, intorno, si sarà fatto un grande silenzio di spiriti, stibondi — fra i canti della perfetta purità — di un canto d'amore.

Abbiamo dunque vedute le ragioni che hanno fatto di Giacomo Puccini il compositore più popolare non in Italia soltanto, ma in tutto il mondo. Ecco perché egli poteva tenersi certo di avere un immenso pubblico di fedeli, sempre disposto ad ammirare le sue opere, sempre pronto a commuoversi alle vicende delle sue eroine, sempre desideroso di abbandonarsi alle lusinghe della sua musica.

E pure, anche in una vita artistica così ricca di giorni lieti e così schiva da atteggiamenti battaglieri, anche dinanzi al creatore di figure circondate dall'amore di così grandi folle; tenute da venti a trent'anni in pieno rigoglio di vita non solo dalla propria intima forza, ma dal consenso unanime dei pubblici più diversi e lontani, quanti non hanno parlato con mal celato o aperto dispregio di questo artista, reo soltanto di essere — nel grigiore dominante — *qualcheduno*, e di avere un suo modo di esprimersi, e di sapere sempre con chiarezza il fine cui tendere e il modo di attingere la mèta; reo, sopra tutto, forse, di saper così bene superare l'estrema difficoltà di scrivere la così detta «musica facile?»

Voci isolate, tendenti a presentare l'arte pucciniana come incarnazione di «tutta la decadenza della nostra musica» o rappresentazione la più legittima di «cinica commercialità e di pietosa impotenza». Come se — mancando questo campione della decadenza — l'Italia avesse avuto, nel trentennio scorso, molti da mettere al suo posto; come se questo «commercio» fosse poi tanto facile da praticare; come se si potesse considerare segno d'impotenza l'aver mantenuta nel mondo — morto Verdi — la memoria — e, come diffusione, il primato — dell'arte italiana. Voci di assemblee legislative — è la cronaca d'ieri — che trovavano di che discutere se Giacomo Puccini avesse illustrato sufficientemente la Patria; e quasi rischiavano, per amore della discussione e dei bizantinismi, di rinunciare all'onore di accogliere nel loro seno un così grande cittadino.

Ingiustizie: piccole, e tali da non toccare né amareggiare l'Artista scomparso, ma ingiustizie.

Perché né a critici severi, né a confratelli di rinunciatari, né ad accademici della politica,

sarebbe mai dovuto sfuggire il valore e l'importanza dell'opera compiuta da Giacomo Puccini, né l'opportunità di riconoscerla ed esaltarla.

Oggi, che Giacomo Puccini è morto, tutti saranno certamente d'accordo nel riconoscerne la grandezza. Ma l'Artista non sentirà il coro di prammatica e — quel che è più doloroso — la sua voce più non canterà, come ci aveva promesso, l'amore di Turandot, finalmente vinto.

Parleranno ancora — col loro liquido mormorio — le fontanelle e i ruscelletti che corrono intorno alla villa che il Maestro si era costruito fra le più fitte ombre della Pineta di Viareggio. E saranno la giusta espressione dell'Uomo che tanto amò cantare i suoi bei canti nell'ombra più discreta della più semplice vita, per lasciarli poi volare da soli verso le luci più vive e i clamori del trionfo. Ma a noi, quella canzone d'acqua sembrerà oggi un lungo gemito di pianto.

Bene possiamo versare anche noi lacrime di compianto per questo Artista che tante volte, con la voce delle sue eroine, al pianto più dolce ci ha indotti; e bene possiamo riascoltarne le musiche, e rievocarne la figura nel nostro spirito; e salutarne la memoria con le parole stesse che Giovanni Pascoli volle incise sul marmo per ricordare ai lucchesi l'elegiaco cantore di Wally:

« Pende dal salice l'arpa ma cantano ancora le corde — tocche da dita che i nostri occhi non vedono più ».

Ettore Moschino al S. Carlo di Napoli (3 febbraio 1925).

La commemorazione pucciniana s'iniziò con un nobile discorso di Ettore Moschino che, legato da fraterna amicizia al grande maestro, rinvivè il suo dire con lucida e commossa parola facendo conoscere quali fossero gli elementi vitali e originali della musica di Giacomo Puccini, e come si contemperassero in lui l'istinto con l'arte e si armonizzasse l'opera con la vita. Volle poi Ettore Moschino fissare il posto occupato dal compositore di *Manon* nel moderno movimento artistico dopo la scomparsa di Verdi e di Wagner e in mezzo al tumultuoso e rinnovatore moltiplicarsi di rivoluzionarie e anche anarchiche scuole e tendenze musicali. Opportunamente, accennò alla fatalità dell'incontro di Giacomo Puccini con la *Bohème* di Murger e come vi si trovasse subito dentro con la sua bonaria natura di uomo e la sua franca genialità di musicista. Quanto fosse in Puccini caratteristico e determinante l'episodio non mancò di rammentare Ettore Moschino, con

esemplificazione significativa. Egli chiuse il suo vibrante e acclamatissimo discorso con un inno all'italianità incorruttibile e alla melodia, soffio, spirito, ala, gioia e gloria della produzione di Giacomo Puccini.

Seguì un minuto di religioso silenzio e poi si rappresentò la *Tosca* interpretata dalla Polirandaccio, dal tenore Santagostino, dal baritono Stracciari: direttore Marinuzzi.

Il comm. Carlo Clausetti a Napoli (18 febbraio 1925).

Nella sala della Compagnia degli Illusi, con l'intervento del più eletto pubblico napoletano ebbe luogo una solenne commemorazione pucciniana.

Oratore fu Carlo Clausetti, salutato al suo apparire sulla pedana da un caldo e fervido applauso. Il Clausetti, che nella sua duplice qualità di amico fraterno e di editore ha vissuto in intima e cordiale armonia con Giacomo Puccini, comincia con il rievocare il primo incontro, a Napoli, con il maestro, in occasione della prima della *Manon* nel gennaio 1894.

I suoi sono ricordi semplici e cari, densi di commozione, dai quali balza viva la simpatica e caratteristica figura del musicista. Tali ricordi si seguono un po' ricercati nella memoria, un po' desunti da un ricco epistolario, attraverso tutta la luminosa carriera dell'operista, fino alla morte avvenuta a Bruxelles, della quale al Clausetti toccava ancora di essere testimone straziato. Ogni opera, fino a *Turandot*, è rievocata dall'oratore con particolari inediti e con aneddoti interessantissimi, i quali meglio di ogni descrizione valgono a ricostruire la figura del Maestro scomparso.

L'oratore, chiude questa prima parte con una efficacissima rievocazione — che riportiamo integralmente — degli ultimi momenti di vita di Puccini:

« E noi passammo tutta la notte in una veglia tragica, ascoltando fuori della stanza il respiro di Giacomo sempre più faticoso e frequente, consapevoli ormai della verità atroce: ogni speranza era perduta. All'alba era già l'agonia.

« Verso le otto, sopraggiunsero il Nunzio Mons. Micara, l'Ambasciatore d'Italia Orsini-Baroni. Né essi né noi ci muovevamo più dalla stanza del morente. Egli era seduto a mezzo il letto con la testa inclinata sul lato destro, con gli occhi sbarrati. Il ritmo affannoso del respiro non aveva tregua.

« Noi eravamo qua e là, a ginocchi, mentre le suore pregavano e, col Nunzio, compievano i riti sacri. Poi a poco a poco il respiro co-

minciò ad affievolirsi e a farsi più rado. Divenne quasi impercettibile. Il dott. Bloys, che non gli aveva più lasciato il polso, si curvò allora sul suo petto e poggiò l'orecchio sul cuore. Rimase qualche istante in ascolto. Poi sollevò il capo e ci disse piangendo: « Non batte più ». Gli spiriti delle sue creature musicali certo in quel momento aleggiavano intorno. Un pensiero solo ci univa tutti in quell'ora terribile; non un uomo moriva, moriva molta parte della nostra patria e della nostra arte ».

Terminata la prima parte della conferenza, l'oratore passa a lumeggiare la figura artistica del Maestro prospettandola prima nella luce del suo tempo e del suo paese, poi nella sua intimità.

Prendendo poi occasione degli ingiusti attacchi mossi dalla critica all'Autore della *Bohème* fin dall'apparizione della sua prima opera, l'oratore mette in rilievo i caratteri della musica pucciniana, e fa notare che pur essendo Puccini un tecnico perfetto ed al corrente di quanto di più moderno si produceva, rinunciava volentieri ad essere considerato come un musicista di primo ordine, ma teneva moltissimo ed essere ritenuto un operista di primissimo ordine. Quello del Teatro era un dono che si riconosceva egli medesimo, al di fuori ed al di sopra di ogni giudizio critico. Chè se lo si accusava talora di essere troppo semplice e volutamente commerciale, la semplicità dipendeva appunto dal dispogliarsi di ogni fronzolo e di ogni superficialità inutile al Teatro, ed era pertanto frutto di lunghi tormenti, mentre la commerciabilità deriva naturalmente dalla stessa semplicità a tutti accessibile. Egli non voleva di proposito, pur potendolo più e meglio degli altri, essere un avanguardista, e divideva il campo musicale in due rive, compiacendosi di stare da questa parte, cioè dalla parte della tradizione alla quale voleva e auspicava che restassero attaccati e fedeli tutti i giovani musicisti.

E così conclude:

« Ora la critica deve tacere, ancorchè la sua parola non sia di rimprovero ma di lode, perchè non si loda né la luce del sole né l'acqua che corre sul letto dei fiumi, né il potere occulto che imprime ai fiori le tinte vivaci, né l'onda misteriosa che in un attimo propaga il suono da un capo all'altro del nostro pianeta. Non si lodano i doni divini. E non si loda perciò la forza primordiale che Giacomo Puccini possedeva, la forza inventiva, l'ispirazione. Era

anch'essa, per la sua origine, simile agli altri doni ed è anch'essa, come quelli, immortale.

« Nella sua villa di Viareggio, alla parete prossima al suo tavolo di lavoro, Giacomo aveva attaccato un autografo di un altro miracoloso inventore, di Tommaso Edison.

Ed io voglio riferirvi le parole profetiche di quello scritto. Esse saranno la degna sintesi del nostro omaggio alla memoria dell'inobliscibile operista:

« Gli uomini muoiono, i governi si cambiano, ma le melodie della *Bohème* vivranno in eterno ».

Varie.

Innumerevoli sono state le altre commemorazioni pucciniane in Italia ed all'estero.

Tra le più importanti ricordiamo:

MILANO: Teatro alla Scala (con la prima rappresentazione di *Bohème* (vedi nostro fascicolo di gennaio u. s.); Università Popolare; Circolo Filologico; Unione Lombarda Ufficiali in congedo; Istituto di Famiglia.

ROMA: Associazione letterati italiani; Società corale Puccini; Accademia forense; Circolo Artistico; Corporazione del Teatro; Accademia Filarmonica; Associazione Artistica Internazionale; Istituto Nazionale di Musica; Mutua Impiegati e commessi; Circolo di Roma; Associazione Artistico Operala.

BOLOGNA: Liceo Musicale; Accademia Filarmonica; Istituzione Rossini.

FIRENZE: Teatro Verdi; R. Istituto musicale Cherubini; Università Popolare; Società Leonardo da Vinci; Società Lux et Ars.

GENOVA: Teatro Carlo Felice; Università Popolare; Casa Moderna; Tribunale.

NAPOLI: Istituto musicale G. Verdi; Società Ars et Scientia. Teatro S. Carlo.

TRIESTE: Conservatorio Musicale Tartini; Conservatorio G. Verdi; Università Popolare; Circolo Savoia.

Ed ancora:

Alessandria; Ancona; Arezzo; Assisi; Bassano; Bari; Bergamo; Bisceglie; Bolzano; Brescia; Brindisi

Caltanissetta; Carrara; Casalmoferrato; Castelvetro; Catania; Catanzaro; Ceneselli;

Cesena; Chiasso; Chiavari; Chieti; Cividale; Città di Castello; Como; Crema; Cuneo.

Empoli.

Fabriano; Faenza; Fano; Fermo; Ferrara; Forlì; Fiume.

Gallarate; Gorizia; Grosseto; Gualdo Tadino; Imola; Intra; Jesi.

Lecce; Legnago; Legnano; Lendinara; Livorno; Lodi; Lonigo; Lucca; Lugo.

Macerata; Mantova; Marsciano; Massa Lombarda; Massa Marittima; Merano; Messina; Mirandola; Modena; Molfetta; Monopoli; Montevarchi; Monza; Morbegno.

Novi Ligure; Oneglia.

Padova; Palermo; Parma; Pavia; Perugia; Pesaro; Piacenza; Pisa; Pistola; Pola; Prato.

Ravenna; Reggio Calabria; Reggio Emilia; Rimini; Riva; Rovereto; Rovigo.

Salerno; San Casciano; S. Giorgio di Piano; S. Giovanni Valdarno; S. Miniato; Sassari; Savignone; Savona; Schio; Siena; Siracusa; Spello; Spezia; Sondrio; Stradella.

Taranto; Tarquinia; Thiene; Tortona; Trapani; Trento; Treviglio; Treviso.

Udine; Urbino.

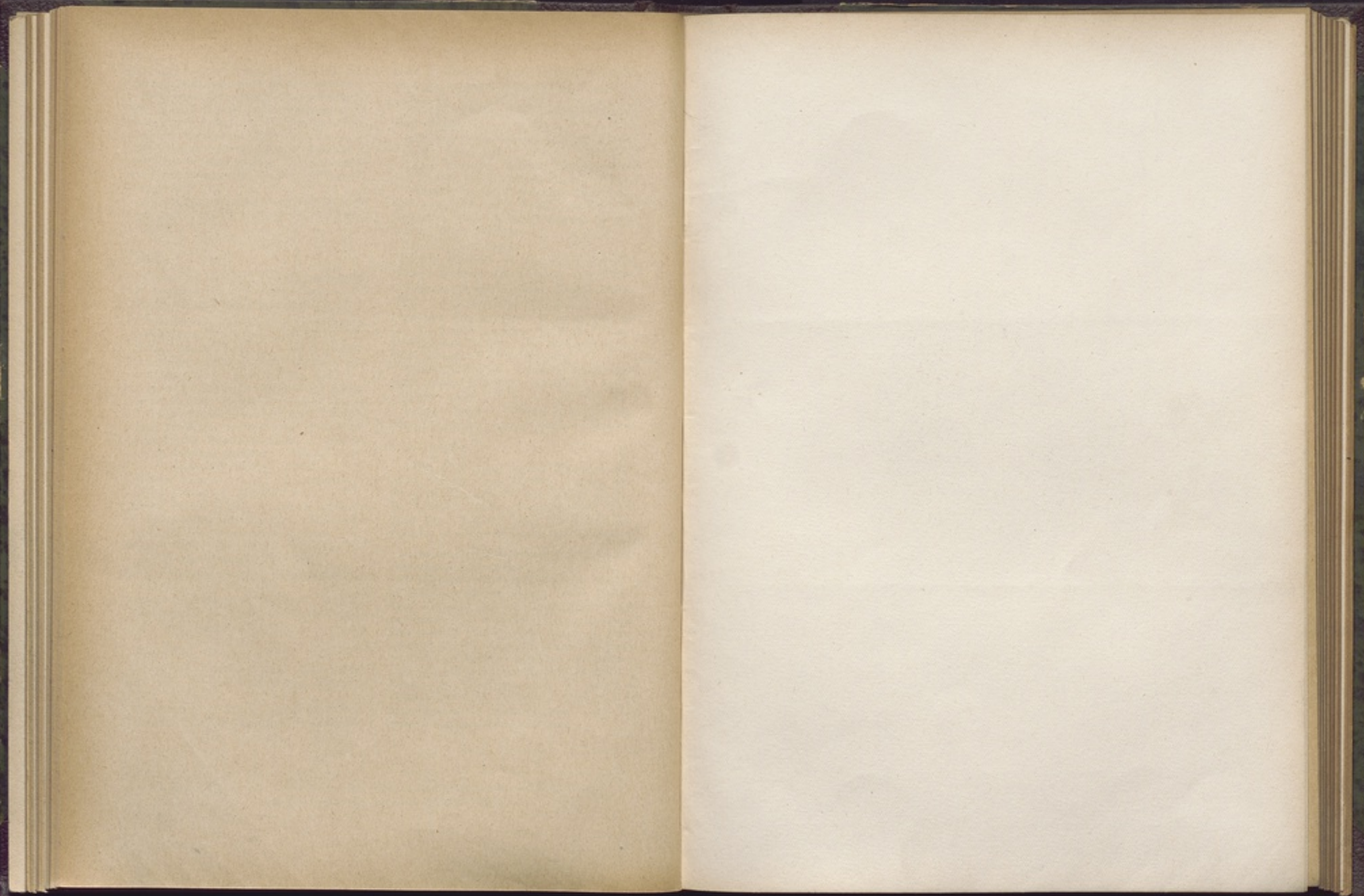
Varese; Venezia; Verona; Viareggio; Vicenza; Vigevano; Vignola; Voghera; Volterra.

Ed all'estero:


Algeri; Bellinzona; Berlino; Bruxelles; Bucarest; Buenos Ayres; Caracas; Chicago; Copenhagen; Cracovia; Digione; Essen; Filadelfia; Ginevra; Londra; Lubiana; Malta; New York; Nizza; Ottawa; Parigi; Porto-Sald; Providence; S. Gallo; Saalhan; Sofia; Vienna.

A Buenos Aires vi fu una serata al Colón con un incasso di 6000 pesos.

Il Segretario della Commissione Pro omaggio al Maestro Giacomo Puccini, signor Grassi Diaz, comunica che la Commissione stessa ha stabilito che la somma raccolta sia destinata a creare una borsa di viaggio in Italia « Premio Puccini » che sarà data per concorso tra i musicisti nazionali argentini. Allo scopo è stata nominata una giuria formata dai signori: Carlos López Buchardo, Floro M. Ugarte e Guido Valcarenghi, incaricata di organizzare il concorso e dare il premio secondo le basi che saranno opportunamente pubblicate.





PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO IV. APRILE MCMXXV



*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



Fabbrica Italiana Pianoforti

TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI
AUTOPIANI
HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

VINCENZO MASCIONI

Casa fondata
nel 1829

- ORGANI - PNEUMATICI -
AUTOMATICI - PATENTATI

Casa fondata
nel 1829

(COMO) CUVIO (COMO)

FORNITORE:

Duomo di Milano, Fano, Venezia, Vercelli, Fermo, Lugano e Basilica di S. Giusto, Trieste; del Regio Conservatorio di Napoli; del Liceo Musicale di Pesaro, Venezia, Bergamo e Padova; dell'Istituto dei Ciechi di Bologna, Carducci di Como e Scuola Corale Castello Sforzesco di Milano.

ONORIFICENZE:

Diploma d'Onore, Como; Medaglia d'Oro, Napoli; Esposizione Internazionale Milano 1906, Gran Premio (massima onorificenza); Diploma di Benemerita (del Comitato) e Medaglia d'Oro (del Presidente); Pisa 1909, Primo Premio, Grande Medaglia d'Oro del Sommo Pontefice.



Tutti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA RUFFO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.
Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY, COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"
"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS
RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina - Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per etimo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 - TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica
a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino - Milano - Verona - Genova - Bologna
Firenze - Napoli - Palermo - Roma - Bari.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: L. 1,50 VIU BERCHET, 2 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

DELLA CORTE A. - Toscanini . . .	Pag. 109	RECENSIONI: Il giudizio della stampa su « I Cavalieri di Ekebu » di R. Zandonai. - Libri d'interesse musicale - Musica vocale e strumentale da camera . . .	Pag. 133
BONAVENTURA A. - Il sentimento della fanciullezza nella musica . . .	» 112	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . .	» 138
RIVISTA DELLE RIVISTE: Problemi odierni dell'istruzione musicale. - I monumenti dell'arte musicale tedesca. - Italia. - Estero . . .	» 116	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . .	» 139
VITA MUSICALE: Le prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . .	» 126		

BRANO MUSICALE:

G. F. MALIPIERO: *Stornelli e ballate* per Quartetto d'archi.

OPERE TEATRALI COMPLETE

IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro



BELLINI (V.): <i>Norma.</i>	RESPIGHI (O.): <i>Belfagor.</i>
BOITO (A.): <i>Mefistofele.</i>	VERDI (G.): <i>Aida.</i>
DONIZETTI (G.): <i>L'Elisir d'amore.</i>	» <i>Un ballo in maschera.</i>
PIZZETTI (I.): <i>Dèbora e Jaèle.</i>	» <i>Falstaff.</i>
PONCHIELLI (A.): <i>La Gioconda.</i>	» <i>Otello.</i>
PUCCINI (G.): <i>La Bohème.</i>	» <i>Rigoletto.</i>
» <i>Madame Butterfly.</i>	» <i>La Traviata.</i>
» <i>Manon Lescaut.</i>	» <i>Il Trovatore.</i>
» <i>Tosca.</i>	» <i>Messa da Requiem.</i>

ZANDONAI (R.): *Conchita.*

In preparazione: MASCAGNI (P.): *Iris.*

EDIZIONI RICORDI



TOSCANINI

Qualche giorno fa, domandai ad Arturo Toscanini se mai egli, che per unanime riconoscimento ha il primato nell'arte del dirigere l'orchestra, si sarebbe deciso a descrivere le linee della sua evoluzione, il travaglio dei suoi studi, a fissare le norme della sua attività, i casi più personali dell'interpretazione, della tecnica, così come, ad esempio, Felix Weingartner ha fatto in nome proprio limitatamente alle Sinfonie del Beethoven, o il Kufferath, genericamente, per conto di Hans Richter. Un siffatto libro dettato dal Toscanini fornirebbe infatti non solo la documentazione interessantissima del progresso d'un tecnico eccellente affinato in severa meditazione e in lunga esperienza, ma costituirebbe anche il primo trattato organico su un'attività amplissima, coinvolgente lo studio della materia musicale, nelle questioni elementari, e quello dell'interpretazione, campo puramente estetico e critico. Il maestro Toscanini rispose candidamente che non aveva mai pensato di fare ciò e che l'analizzare e descrivere i risultati da lui conseguiti, gli sembrava, a prima vista, quasi impossibile, non avendo egli prestabilito un sistema e conoscendosi invece mutevole, sempre nuovo e vario e pronto di fronte ai numerosi problemi dell'arte: forse chi lo seguisse e osservasse potrebbe sorprendere e cogliere i suoi atteggiamenti, collezionarli e infine descriverli. E certo aveva ragione, poiché quel che d'artistico è nell'interprete surge, come nel creatore, per via d'intuizione, scatta improvviso sul pensiero laborioso come una scintilla, ed è impponderabile e quasi indescrivibile. In questo senso la sua obiezione era esattissima. Ma essendo egli poi passato a discorrere della sua attività pratica e degli elementi artistici che agiscono nel suo spirito, spirito accentrato nella musica, teso nell'approfondire e nel rivelare, volto soltanto ai mezzi della più precisa intelligenza e della perfetta rappresentazione arti-

stica, indicò — quasi senza avvedersene — i momenti elaborativi che precedono e quelli discriminativi che seguono l'improvvisa illuminazione dell'artista, e cioè la ricerca perseverante del mezzo e la disciplina sapiente del mezzo stesso. Senza volerlo, abbozzava appunto quel libro, che non ristavo dal sollecitare in forma compiuta.

Il maestro Toscanini, che in un quarantennio di esperienza ha servito dapprima e poi dominato l'orchestra e il teatro in Italia, e conosciuto maggiori e minori compositori, concertatori e strumentisti, potrebbe innanzi tutto fare la storia delle condizioni in cui sorse e si trasformò la funzione del direttore d'orchestra, nel senso attuale, dal rinnovamento della cultura, fra il settanta e l'ottanta, a oggi; e quindi la storia stessa della sua evoluzione. Infatti, se egli ricorda gli anni in cui era violoncellista in orchestra, si sovviene delle due caratteristiche precipue delle esecuzioni d'allora, esecuzioni in massima trascurate, superficiali, nelle quali si badava soprattutto alla scena: rigidità di tempi, sonorità pesanti. Essere metronomici, schematici, in cattivo senso « tempisti », sembrava la maggior preoccupazione dei direttori, specialmente nell'esecuzione della musica classica. Conservare il tempo, senza elasticità, evitare ogni flessuosità e duttilità erano quasi canoni. Egli ne soffriva come esecutore, ed obbediva; ne soffriva, quando salì al podio; e, pure, dapprima, non osando ribellarsi alla consuetudine dei maggiori, rispettò e continuò le usanze. E fu scrupolosamente rigido. Si solleva suonar forte. Si scambiava, il più delle volte, la pesantezza del suono con l'intensità. Egli ricorda che, giovanissimo, era secondo violoncello, nelle prove dell'*Otello*. Verdi vigilava, ascoltava. A un punto del quarto atto, mentre l'orchestra slottava ed egli era rimasto per vedere Verdi — vedere Verdi era come affissare un nume — ecco che il compositore viene dal fondo della platea verso l'orchestra, e chiede: — Chi è il secondo violoncello? — Io. — Lei ha suonato troppo piano, suoni più

forte un'altra volta —. Ed era prescritto il piano! Divenuto poi direttore d'orchestra, egli fu a lungo sotto l'influenza del Martucci, il quale era appunto partigiano della rigorosa osservanza metronomica, ligio all'assoluta quadratura, pur aspirando, nella sua anima artistica all'espressione commossa. Toscanini ascoltava Martucci, lo studiava, lo seguiva, ma non riusciva a sentire come lui. Egli sentiva un prepotente desiderio di maggior libertà, di elasticità, di flessuosità, di calore. Certe pagine, certi passi, specialmente beethoveniani, per esempio della terza *ouverture* di Leonora, avrebbe voluto fossero resi più intesi, più mossi, più snodati. Studiava, pensava e ripensava.

L'arte di dirigere

La lettura delle opere in prosa di Riccardo Wagner gli recò spirituale conforto, sicurezza e ardore. Quel magnifico saggio, *L'arte di dirigere l'orchestra* — scrivendo il quale, nel '09, Wagner poneva per primo, con quella penetrazione acuta e fervida dei problemi dell'arte, che gli era consueta, le questioni fondamentali dell'attività direttoriale — lo indusse a realizzare l'interpretazione (poiché i problemi tecnici si risolvono nella rappresentazione artistica) secondo il proprio modo di sentire. Toscanini meditò a lungo lo scritto di Wagner. Ancora oggi ne sono fissi nella sua prodigiosa memoria i passi più importanti, quelli che ebbero su lui decisiva influenza. Nella descrizione dello stato delle orchestre, dei sistemi direttoriali, nella critica delle esecuzioni teatrali in Germania egli ritrovava elementi analoghi a quelli che egli aveva osservato in Italia; nell'impetuosa aspirazione di Wagner a perfezione estetica riconosceva il suo stesso anelito.

Wagner insorse dunque per il rinnovamento di quell'attività musicale fino ad allora abbandonata, per la pratica, alla routine, per il discernimento, all'ignoranza. Egli dichiarava che le esecuzioni orchestrali della musica classica udita in gioventù avevano prodotto in lui una impressione assai sgradita. Tutta l'espressione, diceva, tutta la vita, tutta l'anima che mi si erano rivelate alla lettura della partitura, appena appena le ritrovavo, e quasi sempre passavano inosservate alla maggior parte degli esecutori. Toscanini aveva fatto, per conto suo, la stessa constatazione. E fu pure un'opera di Beethoven quella che, facendo luce completa sugli ultimi dubbi, spinse Wagner a promuovere nuove maniere d'interpretazione e di esecuzione. Toscanini aveva sperimentato sulla *Leonora*. La lettura dell'*Arte di dirigere* gli apprese che l'audizione della Nona al Gewandhaus di Lipsia aveva cagionato tale disastrosa

impressione in Wagner, che questi, dubitando di Beethoven, aveva sospeso lo studio di quell'opera. Ma quando, nel 1839, Wagner udì la Nona, eseguita dall'orchestra del Conservatorio di Parigi, rigettò ogni incertezza, comprese chiaramente l'importanza dell'interpretazione e penetrò il segreto della felice soluzione del problema. L'orchestra parigina aveva appreso a identificarsi, in ogni battuta, con la melodia di Beethoven, e quella melodia l'orchestra la cantava. Questo era il segreto. Un modesto ma stimabile direttore, Habeneck, aveva ottenuto ciò. Habeneck insistette ancora e ottenne che quell'orchestra fosse sempre meglio penetrata dal nuovo *melos* beethoveniano. In più i bravi strumentisti parigini eseguivano esattamente ciò che era scritto, rendendo fedelmente la linea dinamica beethoveniana. E nell'evocare queste osservazioni di Wagner, Toscanini s'avviò decisamente, dopo tali meditazioni, forte della conoscenza delle singole partiture, a interpretare con inusitata vivacità, con inusitata libertà. Era, in fondo, la reazione dello spirito romantico, o meglio di quel romanticismo che è la fiamma stessa dell'arte, pure della più severa e austera, contro il classicismo male inteso, cioè arido e accademico, e contro la fedeltà servile e spesso nociva.

Lo studio

Ma questa, diciamo così, teoria estetica dell'interpretazione non fu attuata dal Toscanini senza il concorso di studi e di ricerche tecniche, che pure Wagner aveva indicato come indispensabili elementi integrativi; poiché per far cantare bene occorre prima raffinare il suono, farlo bello, malleabile, duttile, sicuro, saperlo pesare, dosare; per far eseguire bene ciò che è prescritto occorrono esaurienti conoscenze e fini sensibilità; per eccitare l'entusiasmo degli esecutori ci vuol energia, potenza, fascino. Accanto a questi requisiti spirituali, naturalmente abbondanti, Toscanini sviluppò la esperienza tecnica e la sensibilità. Presa posizione decisa contro la faciloneria, l'improvvisazione, l'impreciso, si diede allo studio inflessibile delle partiture che volta a volta chiamavano la sua attenzione. Ma la salda convinzione di far bene non aboliva, in lui, il dubbio, e non lo ha abolito neppure oggi, il dubbio, come fermento del pensiero, come spinta alla ricerca. L'interpretazione dell'opera d'arte musicale — sempre così ambigua, pure se dotata, come la moderna, di abbondanti didascalie, sempre preoccupante per le indicazioni vaghe e dalle molte accezioni — impone al Toscanini, come agli artisti pensosi e consapevoli, lungo trava-

aglio, esperienze lunghe. Ma Toscanini chiede al cuore stesso dell'opera il ritmo conveniente al *melos*, come diceva Wagner, chiede l'andamento giusto. E interpreta i segni con discernimento.

E poi i segni e le didascalie dicono e non dicono e son relativi. Toscanini rammenta le sue perplessità quando, dovendo dirigere a Torino, nell'Esposizione del 1898, i *Pezzi sacri* di Verdi, era incerto nell'interpretazione del *Te Deum*. Verdi aveva prescritto: « Tutto questo pezzo dovrà eseguirsi in un solo tempo come è indicato dal metronomo », aggiungendo che « in certi punti, per esigenze di espressione e di colorito, converrà allargare o stringere, ritornando però sempre al primo tempo ». Studiò il doppio coro a 4 parti e orchestra. Toscanini sentì che bisognava molto giocare di elasticità e di sonorità per far emergere il *pathos* della composizione. Ma Verdi sarebbe stato soddisfatto dell'interpretazione? Decise perciò di recarsi a Genova. Visitò il Maestro a Palazzo Doria, e volse il discorso ai *Pezzi sacri*. Di mettersi al piano e suonarli non aveva voglia. Sperava che Verdi stesso li suonasse. Egli avrebbe così controllato la sua interpretazione alla fonte più autorizzata. Ma il vecchio compositore non volle affaticarsi. Toccò a Toscanini di eseguirli. Con molta ansia egli attaccò il *Te Deum*, e, preso ardore, lo condusse con l'elasticità che il pezzo gli aveva suggerito. Alla fine, il Maestro non attese che il giovane direttore gli chiedesse il giudizio. « Bravo, così l'ho pensato », disse e, compiaciuto, battette familiarmente con la mano la spalla di Toscanini. (Del resto, questa della libertà o elasticità dei tempi — dalla quale può dipendere il mutamento sostanziale della significazione d'una musica — è uno dei più antichi postulati degli artisti, e una delle evidenze più chiare dell'estetica musicale; ma vi sono stati pure periodi nei quali fu negata e negletta; così accadde, ad esempio, nell'ottocento per la polifonia corale del cinque e seicento). E tornando ai segni e agli appunti, Toscanini, che ora non suole più annotare le sue partiture, ricorda che certe conquiste dello studio restano indelebili, fissate per sempre. Gli accadde, qualche anno fa, riguardando una partitura della IX di Beethoven, da lui annotata in gioventù, di ritrovare esattamente l'interpretazione che ora egli sente di quell'opera.

Il bel suono

Ma la materia d'esame e di studio è per Toscanini inesauribile. Per questo adoratore del suono, del canto, ogni elemento musicale è di

essenziale importanza. Il peso del suono, com'egli dice, è una delle maggiori cure; egli ama la bellezza del suono caldo e vibrante. Quante volte Toscanini, mentre il braccio destro, nel battere il tempo, descrive la dinamica sentimentale, preme e oscilla le dita della mano sinistra sul cuore, con l'atto dello strumentista che fa più espressiva la corda! Il ritmo egli vuole preciso e pur elastico. Quel che toglie a una battuta, dice, lo date ad un'altra e in breve giro di battute l'equilibrio è ristabilito. Ma con quanto accorgimento e quanta sobrietà va fatta tale operazione! (Si potrebbe dire che, finito il periodo in cui il metronomo fu sovrano, si viva ora specialmente fuori d'Italia, un momento di esasperata libertà). In quanto alla bellezza del suono, essa non sempre è naturale; tocca al concertatore di ottenerla. A proposito delle possibilità delle orchestre, in generale, egli ricorda un caso di singolare analogia. In non so più quale città d'America, Busoni dovè adattarsi a suonare un pessimo pianoforte. Si era preoccupati del risultato del concerto. Dopo pochi tocchi, Busoni aveva compreso le deficienze dello strumento, aveva quasi mutato la propria tecnica, adattandola alle risorse del piano, e questo parve improvvisamente, magicamente migliorato.

E di siffatta magia Toscanini è ricchissimo. Così egli riesce non solo a far belli e quasi immateriali i mezzi tecnici, ma anche a far accogliere con compiacenza quello che riuscirebbe sgradito. « L'opera più insignificante — ancora una citazione di Wagner — può, grazie a un'esecuzione corretta, e per tale sua correttezza, produrre un'impressione relativamente favorevole ». In più la sua proflità professionale lo piega a curare qualunque musica o concerti che diriga — anche se non la stimi e ami — con la scrupolosità che porrebbe attorno a un capolavoro. Se si tratta, poi, d'un'opera di arte che prediliga, le sue cure tendono più che mai a raggiungere la perfezione. Così accadde, recentemente, per *Falstaff*, da lui restituito a retta interpretazione. Così per il *Nerone*, opera che egli ama non ciecamente, ma con il più equanime e sennato affetto, riconoscendovi il segno di uno spirito nobilissimo, mai pago e di rara sincerità, distinguendo pagina da pagina, ammirando la semplicità dell'artista molteplice che con pochi tocchi riusciva a fissare un sentimento, a colorire un'atmosfera, in una ingenuità di espressione vocale e strumentale che soltanto agli albori del melodramma si ritrova uguale.

(Da *La Stampa*).

A. DELLA CORTE.

Il sentimento della fanciullezza nella musica

L'argomento che mi accingo a trattare in questo scritto non è stato, per quanto a me consta, esaminato finora. Esso non si riferisce, pertanto, alla musica scritta per bimbi, cioè a quella musica che, più o meno bella in sé stessa (talora anche bellissima come, a tacer d'altre, quella delle deliziose *Sonatine* di Muzio Clementi) è destinata ai principianti e si conforma quindi alle loro facoltà esecutive. Esso si riferisce, invece, alla musica ispirata dai bimbi: cioè a quella musica che, indipendentemente dalla sua maggiore o minore difficoltà, anzi essendo talora anche difficile, mira a ritrarre, ad esprimere il sentimento della fanciullezza.

Veramente, alla trattazione di questo tema potrebbe sembrar necessario premettere la trattazione di quella che si dovrebbe chiamare la questione pregiudiziale, cioè se la musica possieda o no la facoltà di esprimere sentimenti: giacché appare evidente che ove le si neghi tal facoltà, neppure il sentimento della fanciullezza potrà da lei essere espresso. Ma in realtà, indugiarsi su tale questione, già tanto battuta e discussa sotto ogni aspetto, non è affatto necessario agli effetti di questo studio. Basta infatti pensare che, se anche la musica non può esprimere, cioè significare determinatamente l'uno o l'altro sentimento, perché questi si rannodano sempre ad un fatto, ad un oggetto, a una persona, a un giudizio, essa può bensì non solo essere ad essi appropriata, ma altresì suscitargli nell'animo dell'ascoltatore, per quella legge psicologica che pone in corrispondenza i vari centri sensorii, onde per associazione di sensazioni e di idee si destano sentimenti ed immagini. Di più, le impressioni che in noi produce la musica derivano in buona parte dalla osservazione, sia pure inconsciente, del loro rapporto colle abituali e spontanee manifestazioni dell'animo umano. Se, come dice Dante e come è vero.

*talor parliam l'un alto e l'altro basso
secondo l'affezione che a dir ci sprona,*

è naturale che producano in noi diverso effetto i suoni acuti o quelli gravi e che li troviamo rispettivamente appropriati a quei sentimenti che siamo soliti manifestare cogli uni o cogli altri.

E se, sotto l'azione dei diversi sentimenti i nostri nervi si agitano o si quietano e la circolazione del sangue si accelera o si rallenta è naturale che noi facciamo corrispondere a

quei sentimenti i diversi ritmi musicali che producano in noi quegli effetti.

Dunque, se anche non può la musica esprimere, cioè significar sentimenti, essa può ben suscitargli: e tanto basta allo scopo di questa mia trattazione.

Noi dobbiamo pertanto ricercare in qual modo la musica potè, nelle opere dei vari compositori, apparirci conforme al sentimento della fanciullezza: in qual modo potè suscitare l'impressione nell'animo nostro: di quali mezzi, tanto spirituali quanto tecnici, i compositori si valsero per cercare di ottenere l'intento.

Io credo di poter affermare in primo luogo ed in via generale, che la musica ci apparve conforme al sentimento della fanciullezza tutte le volte che ci si presentò dinanzi semplice e pura, perchè la semplicità e la purezza sono proprie all'anima del fanciullo. Una musica complicata e contorta, una musica sopraaccarica di riposte intenzioni, gravida di profondi significati, non può, fosse pure bellissima, sembrarci appropriata a ritrarre il senso dell'infanzia, per la stessa banale ragione per cui un allegro motivetto di valzer non ci apparirebbe appropriato sulle labbra di un disperato o di un moribondo. Dunque prima di tutto, semplicità di concetti e purezza di forma e anche carattere elementare: ciò perchè la musica ci appaia appropriata e conforme al sentimento della fanciullezza.

E come può suscitarsi? Innanzi tutto col farsi, per così dire, bambina essa stessa: cioè coll'assumere caratteri ora di ingenuità, ora di vivacità, ora di tenerezza, ora di bizzosità e via dicendo.

E poichè la musica può rendere, non i sentimenti, ma il lato dinamico dei sentimenti, così potrà suscitare quello della fanciullezza accostandosi, più che altro per mezzo del ritmo, ai moti dell'animo dei fanciulli. Nè solo a quelli dell'animo: si anche a quelli del corpo che si esercita nei salti, nei giochi, in mille altre guise e di cui la ritmica musicale, se appropriatamente applicata, può rendere con molta efficacia l'immagine.

Ed ora che abbiamo, sebbene molto sommarariamente, veduto come può la musica apparirci conforme al sentimento della fanciullezza ed in qual modo può suscitare l'impressione nell'animo nostro, passiamo a considerare i mezzi, spirituali e tecnici, di cui i compositori possono all'uopo valersi.

Quale che sia il genere di composizione che un artista si accinga a trattare, egli deve porsi

o, per meglio dire, egli è tratto naturalmente ed incosciamente a porsi nello stato d'animo necessario.

L'operista sente e rivive in sé le passioni dei suoi personaggi e cerca d'immedesimarsi con loro: così pure il compositore di musica vocale da camera trova il suo eccitamento psichico nel testo poetico che vuol musicare, come l'autore di musica sacra cerca di predisporre l'animo suo al misticismo religioso e quello di musica strumentale (a parte la musica a programma o in qualche modo a soggetto che conduce l'autore ad intonarvi il suo stato psichico) sente che gli occorre una diversa disposizione di spirito se deve scrivere una Gavotta o un'Elegia, una Sonata o un Notturmo e via discorrendo. Ora, come colui che voglia ritrarre, ad esempio, la figura di un eroe fa di tutto per accostarsi a lui e per provocare in sé l'idea e la sensazione della forza, della fierezza, dell'audacia, della temerarietà, così colui che vuol ritrarre l'anima infantile fa di tutto per accostarsi al fanciullo, per pensare e sentire da fanciullo, per rievocare i ricordi d'infanzia, per mettersi insomma nella disposizione d'animo necessaria perchè ne sgorgi la conveniente manifestazione artistica.

Quanti sentimenti, per esempio, sono comuni a grandi e a piccini! La fede, l'affetto, la pietà, la rabbia... Ma quanto diverse ne sono la portata e le esteriori manifestazioni! Quanta diversità d'importanza, quanta diversità d'intensità e di durata, quale infinita scala di colori e di sfumature! Non solo: ma quanto certi fatti che non hanno valore per grandi ne acquistano per i piccini! Ce lo dirà (come vedremo fra un momento) lo Schumann in quell'*Avvenimento importante* che fa parte delle sue mirabili *Scene fanciullesche*. Ora l'arte del compositore, sotto questo aspetto, consiste appunto nel valersi di una diversa espressione musicale nel caso dei grandi o in quello dei piccoli. Al « Pater noster » detto dal ragazzo del suo *Guglielmo Ratcliff*, Pietro Mascagni ha dato una linea melodica ed un colorito ben diversi da quelli che ha dato alla Preghiera dei popolani della *Cavalleria Rusticana*: e Giacomo Puccini ha ritratto con ben diversi accenti la disperazione di De Grieux che teme di perdere la sua Manon e quella del ragazzino che teme di non avere la tromba e il cavallino!

Quanto ai mezzi tecnici, non è certo facile darne l'indicazione a parole. A volte è semplicemente un giro piuttosto che un altro della melodia, la quale peraltro assume quasi

sempre forme ben definite e strofiche e si presenta di carattere popolare anche quando non è addirittura foggiate su spunti di canti popolari: a volte è semplicemente un colorito armonico che basta a suscitare, nella chiarezza degli accordi, l'immagine della purezza infantile: a volte è l'uso appropriato di un ritmo caratteristico, di una modulazione, di una cadenza: a volte (quando si tratti di composizioni orchestrali o con accompagnamento d'orchestra) è l'impiego degli uni piuttosto che degli altri strumenti.

Nè fra i mezzi tecnici debbono dimenticarsi quelli di carattere descrittivo o imitativo che i compositori adoprano per ritrarre, ad esempio, il saltare o il rincorrersi dei fanciulli nei loro giochi, i moti o le voci degli animali, i suoni degli strumenti infantili, il frullar d'una trottola, l'isocrono andamento di una Ninna-Nanna, il vorticoso svolgersi di un girotondo e simili.

Una storia dei fanciulli nella musica potrebbe riuscire assai interessante e dovrebbe considerarsi tanto come oggetto quanto come soggetto della musica stessa ed anche come mezzo di manifestazioni musicali, cioè come esecutori. Sotto quest'ultimo aspetto, del quale qui non posso occuparmi, basterà ricordare innanzi tutto l'importanza delle voci di ragazzi; cioè delle così dette voci bianche, nella esecuzione della musica polifonica vocale, o sacra o profana, alla quale conferiscono colle loro limpide ed argentine sonorità un fascino così singolare: non per nulla si sono sempre immaginati come composti di bimbi i cori degli angeli. E basterà poi ricordare, senza dir dei bimbi che studiano il canto corale nelle pubbliche scuole, la parte che fu loro non infrequentemente affidata in opere teatrali (del che farò cenno fra poco) e l'opera dei ragazzi come esecutori di musica strumentale specie pianistica e violinistica, opera che se talvolta desta l'ammirazione dei loro ascoltatori, fino alle meraviglie dei fanciulli-prodigio, più spesso però costituisce la disperazione dei loro infelicitissimi casigliani! Ma sui ragazzi esecutori non posso, come ho detto, fermarmi.

Le prime forme musicali che hanno per oggetto l'infanzia sono i *Noëls* celebranti la venuta al mondo del bambino Gesù. Sorti in Francia verso il X secolo, di forma dialogica e quasi drammatica, raffiguranti angeli e pastori innanzi al Presepio, spesso cantati da fanciulli, i *Noëls* colla semplicità e talora perfino colla ingenuità delle parole e delle melodie ben rientra-

no nella categoria di quelle composizioni che sono ispirate dalla fanciullezza e di cui ritraggono l'immagine. Nella quale categoria si debbono anche includere quelle altre antiche composizioni del genere che celebravano, quasi a continuazione del Natale, l'Epifania, cioè l'adorazione dei Magi per Gesù bambino, pur esse di carattere dialogico e drammatico, pur esse semplici e primitive nella musica e nelle parole. Non occorre poi ricordare come la nascita del Cristo, oltre a tanti *Noëls* anche moderni, o per canto o per pianoforte, tra cui quelli così semplici ed eleganti del compianto Giulio Ricordi (Burgmein), abbia fornito argomenti a numerosi Oratori del Natale, antichi e moderni, da quello di G. S. Bach a quello di D. Lorenzo Perosi. Ma occorre ricordare, prima di abbandonare il campo della musica sacra o religiosa, quell'antico canto tradizionale francese *La complainte de Saint-Nicolas* che nella sua trasparente e primordiale purezza, nella sua arcaica ingenuità e nella sua mistica semplicità ha, insieme, qualche cosa di infantile e di sacro, nonché, tra le opere moderne, quella *Croisade des enfants* di Gabriel Pierné che fu eseguita con successo, nel 1905, a Parigi, cantata in massima parte pur da fanciulli. In questo lavoro che ha per soggetto la leggenda di una crociata di bimbi diretti *vers Jésus* in Terra Santa, non vi ha, a giudizio di Camille Bellaigue, un solo cantico *qui ne respire en quelque sorte l'âme même de l'enfance*, riconoscibile *soit dans la mélodie, soit dans l'harmonie soit dans le timbre* e che non sia materiato *de psychologie ou de vérité enfantine*.

Ma passiamo senz'altro al teatro.



Chiunque abbia udito (il che non è facile oggi) il *Profeta* di Giacomo Meyerbeer non può aver dimenticato il *Canto dei fanciulli* al quarto atto, che è forse uno dei più felici brani dell'opera. Questo canto, di carattere veramente liturgico, è, al tempo stesso, di carattere veramente infantile: la frase melodica, pura ed ingenua e, insieme, dolcemente solenne, l'improvvisa e indovinata modulazione da *re magg.* a *fa nat.*, le semplici scalette ascendenti e discendenti sulle parole: «Innanzi al sommo suo potere», i soli alternati dei due ragazzi, traducono con verità d'accenti l'anima fanciulla e conferiscono un colore d'innocenza e di sincerità a questa pagina musicale che, eseguita primariamente da voci bianche, vien poi ripresa dal coro dei popolani, quasi a significare, come ebbe ad osservare il Dauriac, che per farsi turliupinare da un tal Profeta bisognava avere

o l'innocenza del fanciullo o la stupidità della folla.

A ben maggiori altezze furono le voci dei fanciulli condotti da Riccardo Wagner nel suo *Parsifal*. E non dico questo in considerazione soltanto della sublime bellezza che risplende nell'Agape sacra e nell'ultima scena del capolavoro Wagneriano: ma lo dico perchè tutta la freschezza e tutta la purezza di quelle pagine meravigliose provengono appunto dall'aver saputo il Wagner trasfondere in quei canti il senso della fanciullezza e dall'aver saputo usare in modo mirabile delle voci bianche che, sole, potevano adeguatamente intonarsi alla mistica solennità dell'azione. Di più, egli ha raggiunto un magnifico effetto acustico ed ha (ciò che più monta) felicemente interpretato i vari gradi della fanciullezza, facendo cantare i men giovani da un'altezza media della cupola che sovrasta alla sala del castello del Graal e i più piccini dalla sommità della cupola stessa: forse a simboleggiare (come io immagino) che quelli son già più vicini alla terra e questi sono ancora più prossimi al cielo. Dal che consegue che la *parola della redenzione*, partita dalle voci profonde degli uomini e passata a traverso quelle dei giovani, è portata in alto soltanto da quelle dei fanciulli e di lassù, per opera loro, sovrasta su tutte le altre.

Anche Arrigo Boito, nel suo *Mefistofele*, ha chiamato le voci infantili a riprodurre i cori degli angioletti trasvolanti su nell'Empireo. Il rapidissimo movimento di quelle note che alle parole «Siam nimboli volanti etc.» si ripetono sillabicamente sul semplice ricordo *sol-si b*, il graduale intensificarsi della loro sonorità dal pianissimo fino al fortissimo per poi decrescere fino a svanire, la seguente più distesa melodia «fratelli, teniamci per mano» con, in mezzo, quella battuta binaria che ne altera il ritmo ternario, il rapido andamento della frase seguente «La danza in angelica spira si gira, si gira, si gira» colla ripresa dell'iniziale «Siam nimboli volanti» non solo valgono a ritrarre con tutta efficacia il vorticoso roteare degli angioletti, ma anche ci rendono viva immagine di uno sciame di bimbi che corrono in giro allegramente cantando e ripetendo più volte le stesse note e le stesse parole, come è loro costume. Perciò possiamo dire che il Boito, in questo correttino, ha sentito e interpretato con giustezza e con arte l'anima fanciullesca.

E scendiamo dal divino all'umano.

Ricordiamo innanzi tutto, benchè strumentale, ma perchè appartenente ad un'opera teatrale, la «Danza dei Moretti» nell'*Aida* di Giuseppe Verdi. Essa reca una nota di galezza e di

vivacità infantile in mezzo all'orientale languore della scena in cui le schiave abbigliano Amneris e in mezzo agli amorosi accenti di lei. Le note saltellanti ed acute e picchettate, i variati andamenti ritmici, con quelle fermatine così caratteristiche, l'accelerato movimento dell'ultima parte, seguono e descrivono mirabilmente la danza infantile in tutti i suoi episodi e in tutti i suoi movimenti, mentre le testine dondolano e le gambette si agitano.

Ed ecco sfilare dinnanzi a noi, nella *Carmen* di Giorgio Bizet, i monelli che vanno dietro alla Ritirata. Essi ci appaiono vivi e veri nella musica con cui li ha dipinti il compositore francese: il quale ce li ha presentati con un *Tempo di marcia* dall'andamento semplice e franco che ben s'addice al cadenzato incedere dei ragazzi che vogliono far da soldati. E poi, quante felici pennellate per raffigurarli nella loro realtà fisica e psichica! Ora è l'antinomia modale tra il canto in *re magg.* e l'accompagnamento in *re min.* che dà l'idea dell'incertezza d'intonazione che tanto spesso si avverte quando i ragazzi cantano insieme: ora sono i salti, pur caratteristici nei loro canti, a note acute cui sembrano di non poter arrivarci; ora è il ripetuto *ta, ta, ta*, con cui si argomentano d'imitare lo squillar delle trombe; sempre poi è l'andamento ritmico, che marca i movimenti del corpo e che, al tempo stesso, traduce lo stato d'animo dei ragazzi che si eccitano alle idee bellicose e che si gloriano di poter dire: «Noi marciam come soldati, dei dragoni il tipo siamo!» Pagina dunque piena di verità e d'efficacia, nella quale il Bizet ha saputo cogliere al vero un momento così comune e così caratteristico nella vita di tutti i ragazzi.

Torniamo ora, per un momento, al *Ratcliff* del Mascagni. In una scena di questo suo primo lavoro teatrale, Pietro Mascagni ha trovato appropriatissimi accenti per ritrarre il piccolo Willie che, per ordine del padre, comincia a dire il *Pater noster* e poi si confonde, inciampa, balbetta ed è ripreso dal padre e ricomincia e inciampa di nuovo, finchè, spaventato dagli occhi di Guglielmo Ratcliff fissi su lui, si mette a piangere e piangendo poi s'allontana mormorando le parole del *Pater* «tentar dal male non lasciarci...». Tutto ciò è reso con semplicità e verità: chè la purezza della linea melodica, l'effetto della progressione armonica col ritardo di 7° sul 2° grado, il mutamento dal maggiore al minore quando Willie balbetta e s'imbrogliola, il contrasto tra la vocina acuta e peitegola del ragazzo e quella tonda e cupa del basso, valgono a ben ritrarre il momento dell'azione e l'anima turbata del fanciullo che vi partecipa.

Lo stesso Mascagni ha magistralmente delineato un altro quadretto di vita infantile nella sua *Lodoletta*, quando i bimbi e le bimbe si mettono in riga come per ripetere la lezione e cantano la «Serenata delle fate in onore di Lodoletta». Il vago *Andantino* nel quale i bimbi e le ragazzine cantano a terze, interrotto a un certo punto dall'*allegretto rit.* strumentale, riprende poi e si svolge quando è giunto il sonatore di violino. Tutto ha carattere veramente fanciullesco e popolare: specie alle parole «piano, piano, ad una ad una» e là dove i piccoli coristi imitano il *cri, cri, cri* dei grilli. La frase poi si distende e si allarga alle parole «Stelle tremate! Bimbi sognate!» e la risposta di Lodoletta «Ah! voi cantate meglio delle fate» è tutta impregnata di quella tenerezza che i bimbi sanno suscitare nel cuore dei grandi.

E torniamo anche, per un momento, a *La Bohème* del Puccini.

Quanta galezza, quanta infantile vivacità agguiscono la presenza e le azioni dei ragazzi a quella festosa e chiassosa scena carnevalesca che il compositore ha così mirabilmente riprodotto e colorito nel 2.º atto di tale opera! Quando i monelli strillano per avere gli aranci, i ninnoli, i marroni caldi, e le caramelle, quando s'affollano intorno al venditore di giocattoli che passa col suo carretto e lo chiamano ripetutamente ad alta voce per nome: Parpignol! Parpignol! Parpignol!, e uno di essi dice alla mamma, piagnucolando, «Voglio la tromba e il cavallino», e in orchestra frattanto, gli strumenti a fiato suonano bandisticamente all'unisono e le trombe hanno le sordine e gli archi dei violini picchiano colla bacchetta sopra le corde, il senso della fanciullezza è così vivo e diffuso nell'indovinato coretto ed i procedimenti usati dal compositore sono così appropriati a ritrarre il piccolo quadro, che, in verità, questa pagina del Puccini può ben mettersi a paro con quella del Bizet nella *Carmen*.

(Continua) ARNALDO BONAVENTURA.

Il nostro brano musicale

G. F. Malipiero, nato a Venezia nel 1882, studiò a Bologna ed in Germania e fu insegnante di composizione nel Conservatorio di Parma. Ha composto musica sinfonica, vocale e strumentale da camera ed alcune opere per il teatro.

Il brano che pubblichiamo è tolto da *Stornelli e Ballate* che sono la continuazione di *Rispetti e Strambotti*, quartetto premiato al concorso Coolidge in America.



Problemi odierni dell'istruzione musicale

La Germania è certo uno dei paesi dove la musica occupa un posto notevole nella cultura e nella vita intellettuale generale, quindi uno dei paesi dove è più vivo e profondo lo scambio d'influenze tra la cultura musicale, la cultura artistica e la cultura complessiva. Difatti, poiché la musica è ormai divenuta (per esempio in Prussia) materia pari alle altre nelle scuole, non soltanto viene insegnata seriamente, ed ha valore decisivo nelle promozioni, ma le altre materie la prendono in considerazione, per esempio, dal lato storico, estetico, nei rapporti colla letteratura, ecc. E da un altro aspetto la musica non può più essere la materia singolare delle note o poco più: essa è una delle arti connesse colle altre, è una delle forme d'attuazione ritmica, d'elevazione dell'animo, ecc. Sicché, se la musica ha ottenuto il posto a cui aveva diritto, essa si è trovata davanti a tutto un campo culturale considerevole, che da lei deve venir fecondato e caratterizzato dalla sua propria natura.

In simili condizioni (e sono quelle da tutti considerate) è chiaro il problema della cultura dei musicisti. Benchè la Germania fosse il paese dove meno che altrove la musica si considerava come un puro dono divino, per cui i compositori scrivono proprio come gli usignuoli aprono il becco per cantare, ciò non ostante, dunque, i nuovi problemi si affacciano ed occupano le menti più acute del mondo musicale.

Sappiamo come musicologi del valore di H. Kretzschmar sieno apostoli fra i più attivi della cultura musicale del popolo: da essa — dichiarano — dipende l'avvenire della musica tedesca. E poiché, appunto come si è detto, al problema di tale diffusione è connesso quello dell'arricchimento della cultura dei musicisti (cioè delle persone destinate ad essere strumenti di tale diffusione), ecco fervere tutto un la-

vorio di studiosi che avanzano idee e proposte in argomento, procurando di raggiungere il desiderato nuovo equilibrio nell'insegnamento destinato, sia ai giovani nelle scuole di cultura generale, e sia in quelle specialmente musicali.

Nell'*Allgemeine Musik-Zeitung* del 5 dicembre u. s. il Dr. Hans J. Moser, uno dei più vivi ed autorevoli musicologi tedeschi, musicista egli pure e professore dell'Università di Halle, trattava dei «Futuri Problemi delle Scuole superiori di Musica», principiando da quello che non può non essere il solo positivo e fecondo. «Che cosa dev'essere prodotto dall'insegnamento statale superiore della musica? L'incremento della cultura musicale. Le scuole superiori devono fornirci quei professionisti, i quali dovranno portare in avvenire al popolo valori rappresentativi spirituali ed artistici.»

L'A. spiega come lo Stato non abbia nessun interesse ad alimentare il virtuosismo, sia esso vocale, strumentale o di composizione. L'istruzione ha vari gradi e vari rami, ognuno dei quali con un compito proprio. «Per esempio le scuole private servono già bene al dilettantismo, e male farebbe lo Stato a porvi la mano. L'insegnamento impartito dai virtuosi ha per base l'imitazione, e l'A. ricorda, senza troppi complimenti le parole del vecchio inglese G. Ghaucer il quale, nel duecento, diceva che «i suonatori imparano l'uno dall'altro come le scimmie.»

D'altra parte vi sono tipi di natura zingaresca ai quali non si arriverebbe mai ad insegnare la differenza tra una terza minore ed una seconda eccedente, nè lo scopo dell'uso del pollice nel mutamento di posizione sul violoncello, ecc. Vi sono pure serie nature, alle quali la costrizione della regolare frequenza ad orari stabiliti, e la necessità di coltivare diverse materie secondarie, appunto a causa della singolarità ed unilateralità della genialità loro, producono tormento e depressione d'animo. A tutti questi non sarebbe adatta la Scuola di Stato, ed essi potranno raggiungere la loro

mèta per altra via... Vi sono artisti/notevoli, che, da parte loro, non sarebbero affatto adatti ad insegnare nelle scuole dello Stato. E forse la magnifica singolarità dei rapporti tra maestro e scolaro, di cui abbisognano certi speciali esseri in formazione, non può venir raggiunta in nessuna grande scuola...»

Lungi dall'idea che la scuola di Stato debba essere preparata per le mediocrità, l'A. crede che in essa sia irragionevole «pretendere ciò che è impossibile per base, ed erigere a regola la bella eccezione».

Poiché la musica viene già insegnata seriamente sia nelle scuole elementari e sia in quelle medie tedesche, l'A. propone di distribuire gli studi propriamente musicali in due gradi: il primo è la scuola inferiore dove si entra a 16 anni dopo finite le scuole medie inferiori, per farvi 3 anni di seri corsi di tecnica musicale e cultura generale (7 ore settimanali di musica ed 11 d'altre materie). Questo è l'insegnamento normale, destinato a produrre strumentisti, maestri di medio livello, ecc.

Per coloro che possono andare oltre, segue la scuola superiore, dove si entra dai 18 ai 19 anni, dopo finite le scuole medie superiori, per farvi da 3 a 4 anni di studi, l'insegnamento essendo diviso in Scuola Superiore di musica propriamente detta destinata ai concertisti, Accademia di musica sacra e scolastica, Scuola magistrale di composizione, e Facoltà Universitaria per la Musicologica. «Questi quattro scaglioni superiori degli studi musicali dovrebbero avere corsi comuni, come Storia della Musica, Acustica, Psicologica del suono, Teoria, ecc., ed una o due volte per settimana esecuzioni musicali comuni, e partecipazione obbligatoria domenicale in una cappella di chiesa cattolica od evangelica. Così sarebbe possibile passare eventualmente dall'una sezione all'altra, visto che, notoriamente, la scelta della via definitiva da seguire ha luogo intorno ai vent'anni».

CARLO LOMBARDO

«La Fornarina»

Operetta in tre atti su libretto di G. ADAMI

Spartito per Pianoforte con parole

EDIZIONI G. RICORDI & C.

I Monumenti dell'Arte Musicale Tedesca

Mentre la nostra Casa — come abbiamo diffusamente accennato nel fascicolo di febbraio u. s. — sta per dar vita ad una pubblicazione riguardante le «Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana», importanti notizie rileviamo, sul risveglio dei Monumenti dell'Arte Musicale Tedesca, da uno scritto del professor Hermann Abert, apparso nella *Vossischen Zeitung* del 14 marzo u. s.

L'A. ricostruisce innanzi tutto la storia dei cinquanta volumi già apparsi lamentando però «che i frutti di quel gigantesco lavoro non sieno ancora così bene apprezzati come meriterebbero» aggiungendo che «il mondo dei laici si è troppo poco occupato del colossale lavoro che spesso ha trovato scetticismo — e non solo passivo — in gran parte dei musicisti i quali hanno il torto di non occuparsi che dei viventi, o di quelli — tra i trapassati — la cui fama è consacrata dalla tradizione».

Accenna, quindi, al metodo — essenzialmente filologico — adottato per la compilazione, e ci fa sapere che l'idea dell'impresa venne — fin dal 1792 — a J. N. Forkel di Göttingen, al quale dieci anni dopo si aggiunse Jos. v. Sonnleithner di Vienna. Nel 1805 si incise un primo volume. Poi il progetto rimase sospeso, per essere ripreso molto tempo dopo, senza imprimere, però, alla pubblicazione un carattere strettamente nazionale: difatti le edizioni delle opere complete di Palestrina e di Lasso costituiscono titolo d'onore per la scienza musicale tedesca. Da parte dei protestanti l'edizione più importante fu quella delle opere di Bach (1851-96), alla quale quasi parallelamente (1859-94) seguiva quella delle opere di Händel, a cura di Fr. Crysander.

Fu costui, anzi, che dette vero impulso all'idea di una serie internazionale di monumenti musicali, cedesse il posto a quella di soli monumenti nazionali, dei quali, appunto nel 1892, si editò il primo volume con la «Tabulatura nova» di Sam. Scheidts.

Seguì, subito dopo, la comunicazione del Ministero del Culto prussiano, di intraprendere la grande pubblicazione con l'aiuto della Casa Breitkopf e Härtel. Fra i sottoscrittori, accanto a musicisti, a scienziati ecc. si trovarono persone d'ogni cultura e d'ogni tendenza. La grande idea poté così realizzarsi felicemente nel 1900 e fiorire sotto la direzione di R. v. Lillencron, prima, e di H. Kretzschmar, dopo, fino allo scoppio della guerra.

Ed ecco la conclusione dell'importante scritto:

«Una grande commissione, formata da capi di diversi gruppi, dai quali ognuno aveva da lavorare in un campo diverso, sosteneva i direttori, e così fu possibile di poter pubblicare nei 14 anni prima della guerra, più di 50 volumi. E' bene far osservare ancora che la commissione fece raccogliere (per crearsi le necessarie basi per il suo lavoro), a mezzo di giovani studiosi di storia musicale, una dopo l'altra le attività musicali di tutti i paesi tedeschi, fondando così un catalogo generale di tutti i tesori musicali esistenti in Germania; ciò che costituì un lavoro enorme, attualmente non ancora terminato, e per la continuazione del quale M. Seiffert ha acquistato molte benemerite.

«Solo la Baviera è esclusa dal catalogo perché essa ha i suoi propri monumenti — diretti da A. Sandberger — ed il suo proprio inventario.

«I monumenti divennero in breve il centro di tutti i lavori di storia musicale nella Prussia e nel sud della Germania e fra gli scienziati musicali tedeschi più eminenti si troverà difficilmente uno che non figurò come autore di un volume.

«La guerra e la rivoluzione hanno travolto questa fiorente impresa ed hanno minacciato per un certo tempo gravemente il privilegio della scienza musicale tedesca. Sembrava di dover ricominciare da capo anche qui, ma per fortuna non si arrivò a tal punto, e malgrado tutte le difficoltà finanziarie, il Ministero dei Culti riannodò verso la fine del 1924, le fila del lavoro. Però non si poteva riprendere l'organizzazione complicata e costosissima di prima, e la nuova Commissione comprende solo cinque membri. Ma le forze e i mezzi disponibili bastano per riprendere i lavori in tutti i campi, tanto più che anche la vecchia Casa editrice ha dimostrata la massima condiscendenza».

Anche la *Zeitschrift für Musik* di gennaio, si occupava dell'avvenimento, informando che usciranno prossimamente altri venti volumi. La rivista plaude tanto alla ripresa dell'importante pubblicazione, quanto all'idea di preparare le parti per l'esecuzione pratica delle antiche opere esumate. Difatti la realtà musicale non è contenuta nelle note (che sono proprio solo «note» di richiamo), ma nei suoni che se ne ottenevano, e se ne ottengono tuttavia, quando si usino gli stessi mezzi (voci e strumenti) nella stessa maniera.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, marzo 1925.

M. R. BRONDI. - *Il liuto e la chitarra.*

Inizio d'uno studio che tende a dimostrare come la chitarra sia uno strumento originale, indipendente, sia dalla lira e dalla cetra, come dal liuto. E una tesi ormai sostenuta da ottimi studiosi con altra solidità.

G. SERVIÈRES. - *Les débuts de Massenet à l'Opéra.*

Notizie storiche d'interesse locale.

V. RICCI. - *Un melodramma ignoto della prima metà del 600.*

Descrizione illustrativa del *Cello* di Baccio Baglioni e di Niccolò Sappi, che si trova stampato e custodito in uno dei codici musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze, sfuggiti sinora alle indagini dei ricercatori. Di tali codici l'A. sta preparando un Catalogo analitico illustrativo.

R. DUHAMEL. - *Le Chant moderne.*

Inizio d'un ampio scritto. Qui si tratta della «materia», nell'articolo seguente si parlerà della «natura», ed in un altro ancora della «forma» del canto moderno, con ampie ed acute considerazioni.

F. BRUSA. - *Giacomo Puccini.*

«Giacomo Puccini fu un sensitivo... Sono delicatamente femminee le sue melodie, è femmina la tenerezza, la sensualità quasi tattile del suono con cui le avvolge... Per questa ragione son vive *Manon*, *Mimi*, *Butterfly*, ed ancora vivranno nella loro finzione».

Il Pianoforte. - Torino, marzo 1925.

O. TIBY. - *Paestrina.*

Giovanni Pierluigi viene esaltato come personificazione della perfetta polifonia vocale, ultimo splendore dell'arte medievale. Per l'A. nel medioevo la tradizione liturgica era d'origine greco-romana, allora «l'espressione si era ritratta dal suono», dunque prima era stata espressiva, e nell'opera del Paestrina «palpita il dramma del mito cristiano».

G. RADICIOTTI. - *Spontini a Berlino.*

Continuazione dello scritto, che mostra quanto sia l'odio tedesco per il grande musicista. L'A. invita lo Stato Italiano a curare la pubblicazione almeno dell'*Agnese di Hohenstaufen*, opera di riconosciuto valore, che è tuttora manoscritta alla Biblioteca Nazionale di Berlino.

M. LESSONA. - *Ritmo, musica, educazione.*

A proposito del recente volume pubblicato in ed. Hoepli, l'A. parla del metodo dello Jaques-Dalcroze, in quanto riguarda l'educazione dell'orecchio, il sollievo, lo studio dell'armonia, l'improvvisazione, l'immaginazione creatrice, ed è «in sostanza la sostituzione di un metodo naturale ad uno artificiale».

E. DESDERI. - *Marco Enrico Bossi.*

«...Pochi animosi risaltano con fede e purezza di ideali alle fonti severe del nostro glorioso passato... Enrico Bossi fu di questi pochi: fu tra i primi assertori di un rinnovamento prima spirituale che formale, più di coscienza che di stile».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, gennaio-febbraio 1925.

GAIANUS. - *Preludio.*

La rivista è passata dalle mani di F. Balilla-Pratella a quelle di Gaianus. Egli annuncia che il mutamento

di direzione non cambierà l'indirizzo artistico della pubblicazione.

F. BALILLA-PRATELLA. - *Problemi di cultura musicale.*

Nel rapporto odierno tra pubblico ed autori l'A. «vede un grande equivoco sia da una parte che dall'altra; e comincia col guardare un poco le ragioni dell'una e dell'altra parte...». Continua.

L. CAICO. - *A proposito della casa di Tartini.*

M. Charles Bouvet disse in *Une leçon de G. Tartini et une femme violoniste au XVIII siècle* (Senart), che una placca commemorativa a été placée sur la maison de Tartini. L'A. spiega che purtroppo ciò non si è fatto ancora, ed esprime il voto perché sia reso questo piccolo omaggio a quello che fu grande Maestro e grande uomo.

C. TAGLIAVINI. - *Si può stenografare la musica?*

Sguardo ai vari sistemi inventati finora in diversi paesi. (Continua).

L'Arte Pianistica. - Napoli, febbraio 1925.

A. L. - *Marco Enrico Bossi.*

Scritto con notizie sulla improvvisa fine del maestro, e qualche accenno alla sua personalità artistica.

A. LONGO. - *Le opere clavicembalistiche di J. S. Bach: Le Partite.*

Conclusione dell'illustrazione delle Partite, in particolare della IV., V. e VI.

A. BONAVENTURA. - *Il Monumento ad una cantante nel Chiostro di S. Croce.*

Notizie storiche su Virginia De Blasia, morta a Firenze nel 1838.

V. M. - *Documenti autobiografici.*

Scritto di Niccolò Paganini, rimesso al dr. Liebenthal in Milano, nel 1828, alla vigilia della partenza del maestro per Vienna.

R. VALENSISE. - *Dante e la visibilità del suono.*

«Poiché il suono, che è obbietto proprio dell'udito, diviene talvolta pure obbietto della vista, pare che, anche secondo l'Alighieri, esso si possa considerare un sensibile comune, un obbietto, cioè, che può aprirsi da più d'un senso».

G. RADICIOTTI. - *La bontà di Rossini.*

Aneddoti autentici, che confermano l'ingenuità e l'infondatezza di tante leggende troppo facilmente raccolte e ripetute.

ESTERO

Le Courier Musical. - Parigi, gennaio 1925.

L. LALOY. - *Les deux cortèges.*

Sono quelli di G. Fauré e di G. Puccini «...bien éloignés par leur point de départ. Ils vont se rencontrer pourtant, au seuil de ce temple de Gloire ou tous les grands artistes reposent côte à côte».

C. BOUVET. - *A propos du cinquantième de l'Opéra*

L'archivista del massimo teatro francese dà notizie storiche sulla costruzione, sull'inaugurazione, sui direttori, e sui principali successi che vi si affermarono.

C. TENROC. - *L'Opéra pendant la guerre.*

Inizio d'uno scritto sui dieci anni di direzione dell'Opéra da parte di M. Jacques Rouché, di cui si presenta un ritratto; anni particolarmente difficili e che vennero superati con rara abilità. Continua fino al 19 febbraio incluso.

F. LASSÈGUE. - *Etudes critiques sur la Musique Haïtienne.*

In questo scritto, che continua nel numero del 15 gennaio, l'A. (haitiano) tratta ampiamente della musica e dei musicisti del suo paese, di cui l'arte «est une des plus belles manifestations de l'intellectualité afro-latine». Dunque non musica autoctona, ma d'influenza europea, e più che tutto chopiniana.

15 gennaio 1925.

H. GAUTHIER-VILLARS. - *Autour de Gounod.*

E' noto come l'ultima moda parigina sia l'ammirazione parallela per Erik Satie e per Gounod. L'A. riferisce con singolare brio alcuni gustosi aneddoti gounodiani, non proprio atti ad esaltare la figura del maestro.

1 febbraio 1925.

P. RAMAIN. - *Musique, Art, Cinéma.*

Interessante studio (che continua nel numero del 15 febbraio), dove l'A. spiega le intime affinità che vi sono tra le emozioni provocate in esseri sensibili da proiezioni cinetiche intelligenti, e le emozioni musicali. «S'il est peut-être osé d'affirmer que, sans la musique, le film conçu actuellement par certains esprits d'élite n'eût pas existé, il nous est permis de dire que nous éprouvons des émotions musicales plus vraies à la vision de ces films qu'à l'audition de certaines musiques actuelles...».

A. DANDELLOT. - *Autour de Gounod.*

L'A., «di cui il profondo culto per Gounod si è turbato per l'articolo di M. Henry Gauthier-Villars nel numero precedente», scrive in difesa del diletto maestro.

15 febbraio 1925.

G. BERNARD. - *Musique et Roman.*

«Si l'on peut dire avec raison que les musiciens de ce temps sont fortement imprégnés de littérature, il convient de reconnaître aussi que les romanciers actuels ont une tendance de plus en plus marquée à faire intervenir les éléments musicaux dans l'affabulation de leurs livres». L'A. cita molti tratti di J. H. Rosny aîné.

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1925.

A. TESSIER. - *Les répétitions du «Triomphe de l'amour».*

In occasione dell'esecuzione di questo balletto di Lully pel cinquantenario dell'Opéra di Parigi, l'A. illustra «un curioso documento che fa assistere a tutto il lavoro delle prove, ed è il solo che c'introduca così pienamente nelle coulisses del teatro reale» al secolo XVII, ed è una memoria amministrativa.

L. LALOY. - *La musique et les philosophes chinois.*

Prima parte d'un interessante studio. L'A. presenta i risultati delle sue osservazioni su quello che della musica dicono i filosofi della Cina, dove la musica ha, sino da una remota antichità, importanza e funzione statale pari a quella che aveva nell'antica Grecia.

R. MARCHAL. - *Giulio Caccini.*

Prima parte d'uno scritto, che pare abbastanza ampio, sul cantore e compositore romano. Qui si parla dell'Educazione d'un Musicista, e poiché il Caccini dice d'aver imparato più nelle conversazioni in casa Bardì che non nella scuola di contrappunto, si traccia un bel quadro dell'ambiente e delle idee dell'insegnante.

- Camerata, e si spiega così la nascita delle Nuove musiche: primo frutto dei nuovi principi estetici.
- R. PETIT. - *L'identité des formes du langage sonore et de la pensée.*
L'A. considera la tonalità, le riconosce « una vitalità considerabile », vede nella polifonia un corrispettivo della attuale relatività, e crede che, connettendo i vari fatti delle diverse arti, « si vedrebbe sempre più chiaramente, che lo spirito impone a tutto ciò che tocca, come una forma comune, che potrebbe essere considerata come il segno caratteristico della sua attività ».
- X. DE COURVILLE. - *Sur un Intermède de Molière.*
Il primo intermezzo del *Malade imaginaire*, come si conosce adesso, ha due arie italiane con musica di M. A. Charpentier, che contrastano col complesso dell'azione. Si spiega come si è un'interpolazione, e si cerca la soluzione che, eseguendo il lavoro, non riuscì ai due pezzi dello Charpentier, senza contrastarsi.
- Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio 1925.
- A. PIERO. - *Notes sur un claveciniste alsacien.*
Brevi illustrazioni a saggi di composizioni clavicembalistiche del padre Celestino Harst, tratte dal *Recueil de différentes pièces de clavecin* apparso nel 1745.
- P. MASSON. - *Jacques Mauduit et les hymnes latines de Laurence Strozzi.*
Inizio d'uno scritto di carattere storico, dove si parla prima della monaca Lorenza Strozzi e poi de' suoi inni latini.
- M. VERSEPUY. - *Essai psychologique du sentiment affectif musical.*
Considerazioni sui rapporti esistenti fra sensazione fisiologica del suono ed emozione. Naturalmente non si possono che fare ipotesi, e l'A. si domanda se la via delle sensazioni musicali non sia dall'esterno all'interno, dal fisiologico all'affettivo, con diverso grado di reattività secondo gli individui.

- Le Monde Musical. - Parigi, febbraio 1925.
- *Musique et Danse d'Indo-Chine.*
Poche notizie e cinque fotografie che danno un'idea

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte**

- VIOTTI (G. B.).
E. R. 113. - *Concerto per Violino in La minore, colle cadenze e l'accompagnamento di Pianoforte.*
Edizione riveduta da E. POLO.
E. R. 271. - *Concerto N. 20, in Re maggiore.*
E. R. 272. - *Concerto N. 22, in La minore*
E. R. 273. - *Concerto N. 23, in Sol maggiore.*
E. R. 274. - *Concerto N. 24 in Si minore.*
E. R. 275. - *Concerto N. 28, in La minore*
E. R. 276. - *Concerto N. 29, in Mi minore*
Edizioni rivedute da G. FUSELLA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

- più esatta d'un intero articolo su quest'arte così singolare e perfetta.
- L. FLEURY. - *Souvenirs d'un flûtiste.*
Continuazione di queste memorie che danno tante notizie, sia pure non di grande interesse, ma che meritano nell'ambiente in cui si preparano musicisti oggi in vista. Sono annesse due vecchie fotografie delle classi di pianoforte di M. Diémer e di M. Ch. de Bériot, e vi si vedono Grovez, Cortot, Roussel, Ravel Viltès ed altri ancora giovanotti o ragazzi.
- M. PINCHERLE. - *Les Violonistes Tchéco-Slovaques.*
Sguardo storico riassuntivo, fino ai nostri giorni.
- The Chestorian. - Londra, gennaio-febbraio 1925.
- C. ENGEL. - *Again La Fayette and Maria-Felicia Malibran.*
Ritornando ad uno scritto di Mr. J. B. Prod'homme, nel numero di settembre 1919, l'A. pubblica ed illustra un fascio di lettere scambiate tra il Generale francese e la famosa cantante, acquistate dalla Biblioteca del Congresso di Washington. Si chiariscono e si rettificano, così, vari punti storici. (Continua).
- A. W. KRAMER. - *Puccini: the other Giacomo.*
(L'altro Giacomo).
« Non voglio lodarlo per aver procurato tanto piacere a tanti milioni d'uomini; ma ammiro profondamente la sua onestà di proposito, la sua sincerità riguardo al suo posto nel mondo musicale del suo tempo, e per la musica sempre appropriata che egli diede alle varie scene ».
- R. NEWMARCH. - *Serge Liapounov.*
« Un'altra figura che scompare... dei vivissimi giorni della vita musicale russa... Era il migliore esponente della sua propria musica, e di quella di Balickirev ».
- A. SALAZAR. - *Pulcinella and Maese Pedro.*
Confronto tra il Pulcinella di Stravinski e *Maese Pedro* del De Falla, lavori che l'autore ritiene rappresentino e riassumano l'opera del due maestri.

- The Musical Times. - Londra, febbraio 1925.
- W. DAVIES. - *Gresham Essays.* - I. *Musical Perspective.*
Inizio della pubblicazione delle letture tenute dall'A. a Gresham. In questo primo scritto, dopo avere spiegato la necessità del senso dei giusti rapporti di distanza e di valori reciproci in musica, si parla della differenza tra prospettiva fisica e mentale.
- H. A. SCOTT. - *The « played out » Theory.* (La teoria del passatismo).
Molti dicono che nella vecchia orientazione non c'è più nulla da fare, l'A. non lo crede, e spiega che cercando la novità non la si trova.
- M. D. CALVOGROSSI. - *Liszt's « Faust » Symphony.*
L'A., che s'è proposto di mettere in valore le opere sinfoniche listziane, incomincia illustrando questo lavoro dimenticato.
- W. F. H. BLANDFORD. - *The Fourth Horn in the « Choral Symphony ».* - II.

Continuazione di questo ampio commento alla parte di 4° Corno nella IX Sinfonia di Beethoven, dove gli argomenti puramente tecnici vengono accompagnati da

- considerazioni storiche. La conclusione è nel numero di marzo.
- W. B. SQUIRE. - *Handel's « Semele ».*
Nell'attuale risurrezione del teatro händeliano, a Cambridge un gruppo d'amatori ha deciso di mettere in scena l'opera *Semele*. L'A. ne illustra, sia il libretto, e sia la musica con notizie storiche.
- Musical Opinion. - Londra, febbraio 1925.
- G. MILLER. - *Kneller Hall in the Founding.*
« La scuola musicale militare di Kneller Hall nella sua fondazione », è uno sguardo più che altro all'opera svolta dal Maggiore Whitmore, che fu il vero animatore di quell'istituzione.
- G. CUMBERLAND. - *Memorizing Music.* III.
« La facoltà uditiva ». Il miglior modo d'esercitarsi consiste nel prendere musica melodica, suonarla, e provare a rieseguirli a mente, verificando i punti incerti. Per gli elementi armonici la cosa è più ardua. (Continua).
- M. D. CALVOGROSSI. - *Performing Rights in France.*
In Francia ogni concertista paga un diritto d'esecuzione generico (anche eseguendo cose di dominio pubblico) proporzionato all'incasso effettivo, con un minimo fisso. All'A. questo sistema (pur coi suoi difetti) pare il migliore, e consiglia d'adottarlo in Inghilterra.
- « BARABBAS ». - *A Publisher's Impressions.*
Impressioni d'un editore sugli effetti della radiotelegrafia in rapporto al commercio della musica. Non si può ancora dir nulla, ma « non sarebbe inverosimile che in tempo non lontano vendessimo soltanto musica a scopo educativo, e ritraessimo il grosso delle nostre rendite dai diritti d'esecuzione e di riproduzione con mezzi meccanici ».
- W. J. LOCKITT. - *The Mendelssohn MS. : « Lied ohne Worte » Op. 19, N. 4.*
Nel *Daily Telegraph* di dicembre p. p. venne annunciata la scoperta d'un manoscritto mendelssohniano, che differisce in certi punti dalla versione stampata del pezzo in questione. Qui si descrive l'autografo, e si offre qualche esempio musicale di varianti.

- *Orlando Gibbons.*
Il 5 giugno di quest'anno ricorre il terzo centenario della morte del grande maestro, sul quale il 13 gennaio il rev. dr. E. H. Fellowes tenne alla « Musical Association » una lettura con saggi musicali. Se ne dà abbastanza ampio resoconto.
- C. F. WATERS. - *The History and Development of the Choral Prelude.*
Sguardo riassuntivo allo sviluppo storico del Preludio corale, o Corale figurato che dir si voglia, da Frescobaldi ai nostri giorni.
- The Observer. - Londra, 22 febbraio 1925.
- P. A. SCHÖLES. - *An Unknown Letter of Beethoven.*
Annuncio ed illustrazione della scoperta d'una lettera di Beethoven, in data 13 ottobre 1817, alla signora Streicher. Il prezioso autografo appartiene a Mistress Georgina Weldon, a cui venne dato da Gounod. Annesso facsimile fotografico.

- The Sackbut. - Londra, febbraio 1925.
- U. GREVILLE. - *The Light Soprano.*
L'autrice (nota buona cantante da concerto) nega che « un soprano leggero non possa eseguir cose dram-

- matiche senza sciupare il suo strumento »; anzi, con intenso lavoro tecnico ed artistico, « può colorire la sua voce secondo i dettami del proprio cervello, meglio di chi ha voce drammatica... ».
- G. CRAIG. - *The Need for Music.*
« Il bisogno di musica » è inenzo e generale, ma dev'essere soddisfatto, non già con teatri e concerti, bensì diffondendo sana, viva musica nella vita quotidiana, sotto forma di canoni, danze, ecc.
- K. CURWEN. - *Personalities.* IV. *Edgard Varèse.*
Vivo schizzo di questo giovane e tagliente artista, che sta alla testa del più arditi e presiede alla società *International Composers Guild* di Nuova York.
- L. GILMAN. - *Is the Symphony coming back? Orchestral Signs and Portents.* (Ritorna la sinfonia? Segni orchestrali e portentosi).
All'autore pare che la Sinfonia stia ritornando in onore (sinceramente a noi pare di no), e fatta questa premessa egli illustra la Sinfonia pastorale di Ralph Vaughan Williams.
- J. GRAHAM. - *International Competitions.*
Proposta d'istituire concorsi musicali internazionali analoghi ai Festivali Inglesi. A queste gare dovrebbero intervenire cori, orchestre, bande, ecc., che fossero state prima selezionate per via di concorsi nazionali nei singoli paesi.
- C. SCOTT. - *The Influence of Music on Character and Morals.* V.
Continuazione dello scritto che dura ormai da parecchi fascicoli. Qui si parla di Chopin, del Pre-rafaeliti e dell'Emancipazione delle donne.
- E. M. GREW. - *The Purpose of Art and the Artist.*
Da vari autori l'autrice deduce quanto si può concretare sugli scopi dell'arte e sulle qualità necessarie all'artista.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 2 gennaio 1925.

- M. FRIEDLAND. - *Kritik als kulturphilosophisches Problem.*
La sostanza dei problemi riguardanti la critica viene qui studiata dal lato filosofico culturale in un ampio scritto che si estende per sei fascicoli, fino al 6 febbraio incluso, e dove si cerca una base scientifica per la critica d'arte in genere, ed in ispecie per quella musicale.
- DR. F. BRUST. - *Der Dirigent als Erzieher und als Gefahr.* (Il direttore d'orchestra come educatore e come pericolo).
L'azione del direttore d'orchestra è grandissima sul pubblico, quindi sull'educazione musicale delle masse; ma assieme all'azione artistica, si diffondono anche qualità inferiori: esibizionismo, gesticolazione, cupidigia, ecc. Questa prima parte dello scritto chiude dicendo che, per rispetto alla musica, bisognerebbe ridurre la pratica, così che l'estensione minore facesse posto a maggiore intensità.
- DR. E. PREUSSNER. - *Tonwortmethoden.*
Nei paesi tedeschi s'era abbandonato il collegamento delle sillabe guttoniane fino dal secolo XVII, per ritornare alle lettere alfabetiche. Il danno riesce ora così evidente, che si ritorna alle sillabe, ma con sistemi nuovi. L'A. spiega che sia il metodo demo della Tonica Do (la tonica d'ogni tono si dice do), ed il metodo di Eitz, che stabilisce un'esatta e completa nomencla-

tura per tutte le note, per cui il solfeggio comprende la teoria tonale.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 13 febbraio 1925.

DR. CARRIÈRE. - *Schenkers Urfonie.*

Critica delle idee espresse da Enrico Schenker nel suo libro *Urfonie*, dove sono mescolate cose vere a pregiudiziali teorici, in maniera da « scapare il senso musicale e da sviare il metodo analitico ». (Continua nel fasc. seguente).

R. HERNRIED. - *Der Januskopf der Moderne.* (La testa di Giano dei moderni).

In tutte le arti, dopo una fase realistica, v'è stata una reazione in senso idealistico; ma per voler battere vie nuove nessuno arrivò a dare opere del tutto vitali. Bisogna che l'artista abbia la facoltà di Giano: vedere da due lati, misare all'avvenire senza perdere di vista il passato.

27 febbraio 1925.

R. STERNFELD. - *Paul Bekkers « Richard Wagner ».*

Ampla recensione del recente libro edito dalla Deutsche Verlagsanstalt di Stoccarda. « Siamo davanti al libro di Paul Bekker con'egli sta davanti a Wagner: con stupore ed ammirazione d'un colosso di volontà, di forza spirituale, di coscienza del compito proprio, ma senz'amore e senza calore di sentimento ».

DR. W. ALTMANN. - *Neue Aufgaben für Bayreuth.* (Nuovi compiti per Bayreuth).

I nuovi compiti consistono nell'attuare il testamento artistico di Wagner, cioè mettere in scena a Bayreuth i capolavori del teatro lirico tedesco (*Flauto magico, Freischütz, Fidelio*, ecc.), e assegnare premi per le nuove opere veramente degne.

DR. ROSENBERG. - *Der Rundfunk und der Podiumkünstler.*

L'A. è un giurista e tratta il lato giuridico dell'organizzazione di concerti, di cui si è parlato nel numero del 15 febbraio della *Neue Musik-Zeitung*.

Melos. - Berlino, gennaio 1925.

Il fascicolo è dedicato all'unità della musica colle altre arti.

H. PLESSNER. - *Hören und Vernehmen.* (Udire ed intendere).

Acute considerazioni sui rapporti tra sensazione uditiva e spirito. « L'intendere che viene dalla struttura della sensazione sonora... è appunto quello speciale atto della coscienza, che coincide fino all'oggettività col comprendere... ».

E. M. V. HORNPOSTEL. - *Die Einheit der Sinne.* (L'unità dei sensi).

Calda difesa dell'unità delle intuizioni, quindi dell'unità delle arti. Scritto acuto, vivo e molto gradevole da leggere.

C. SACHS. - *Vom Sinn der Stilvergleichung.* (Del significato del confronto degli stili).

Bellissimo scritto dove si spiega come, poiché ogni opera nasce dalla vita del suo tempo, la sola maniera di collocarla efficacemente al suo posto nella storia consiste nel metterla in relazione col complesso delle altre arti contemporanee. È una suggestione di nuovo ed organico indirizzo per la storia dell'arte.

H. MERSMANN. - *Mischformen.* (Forme miste).

Dal valore delle forme miste nelle varie fasi dell'evoluzione dell'arte l'A. trae per la musica odierna

la conclusione che da queste misture sta crescendo una nuova specie di musica.

H. TIESSEN. - *Musik im Wortdrama.*

Studio sulla funzione della « musica di scena » nel dramma recitato. La musica è allora elemento d'ambiente scenico e non veramente di dramma, quindi compositore e régisseur devono formare un'unità sola.

A. ROSENZWEIG. - *Die Reform des Bühnentanzes.* (La riforma del ballo scenico).

La riforma sta nel passaggio dalla danza col piede, a quella coll'azione espressiva di tutto il corpo, riforma di cui la ginnastica ritmica di E. Jaques-Dalcroze ha preparati i mezzi. L'A. illustra i vari saggi d'attuazione di tale danza mimica a se, sulla scena drammatica, e su quella musicale.

H. RIEHL. - *Musik und Architektur.*

Bellissimo scritto sull'essenza delle due arti, così spesso raffrontate, così diverse nella natura dei loro mezzi, e così vicine nella loro sostanza.

M. FREYHAN. - *Vom neuen Drama im Geiste der Musik.* (Sul nuovo dramma nello spirito della musica).

Lo spirito della musica è quello dionisiaco, nel concetto di Nietzsche; l'A. sente tale spirito in vari lavori drammatici della nuova generazione tedesca, ne enumera le manifestazioni, e ne considera la diversa natura.

W. KURTH. - *Musikalische Kräfte in Zeitgenössischer Malerei.* (Forze musicali nella pittura contemporanea).

Sguardo alle forze musicali (perché è musicale l'intima essenza d'ogni forma d'arte) che si manifestano negli odierni pittori tedeschi. L'A. chiude con questo consiglio ai musicisti: « non cercate e troverete ».

febbraio 1925.

Fascicolo doppio dedicato alla connessione tra il presente e lo studio del passato.

G. BECKING. - *Der Gegenwartswert mittelalterlicher Musik.* (Il valore attuale della musica medioevale).

La conoscenza dell'arte antica è necessaria allo spirito odierno, in quanto essa fa comunicare colla aspirazione dei maestri passati. L'A. mostra la grande somiglianza tra i caratteri dell'arte di Leonino, della Scuola parigina del secolo XII e di G. S. Bach: massima libertà inserita in una cornice esteriore di canto fermo.

H. REICHENBACH. - *Unsere Stellung zu Bach.* (Il nostro atteggiamento rispetto a Bach).

È del tutto diverso da quello delle passate generazioni; e dipende dal principio che « La forma è lo scopo della musica, mentre l'espressione di sentimenti va evitata come elemento umano impuro ». Bene inteso: forma è espressione che va presa in senso altamente filosofico, e non come sinonimo di schema.

E. BUECKEN. - *Ernst Kurth als Musiktheoretiker.*

Illustrazione delle opere teoriche di E. Kurth, che per primo, considerando la musica dal punto di vista psicologico, abbattè gli ostacoli razionalistici che risterravano il campo dell'armonia.

E. KURTH. - *Der musikalische Formbegriff.* (Il concetto musicale della forma).

« La forma è lotta viva per afferrare ciò che fluisce

G. F. MALIPIERO

STORNELLI E BALLATE

PER

QUARTETTO D'ARCHI



STORNELLI E BALLATE

PER QUARTETTO D'ARCHI

G. Francesco Malipiero
(1923)

IX.

Più lento

VIOLINO I. *pp* *ppp*

VIOLINO II. *pp* *ppp*

VIOLA *pp*

VIOLONCELLO *pp* *ppp*

movendo *Alquanto più mosso*

mp

mp

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXIII, by G. RICORDI & Co)
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. 419320

f

Tranquillo assai

p *mf* *p*

rall. *Lento* IV. corda

p

rall.

rall.

rall.

rall. IV. corda

rall.

rall.

e fermarlo... La lotta tra divenire ed essere è il movente primo ed incessante del concetto di forma musicale ».

E. KATZ. - *Ueber die Tonart.* (Sulla tonalità). Ample considerazioni sulle basi del senso della tonalità in rapporto alla sensibilità umana ed attraverso a tutta l'evoluzione dell'arte.

H. LUEDTKE. - *Orgelideale eines Jahrtausends.* (Ideali organistici d'un millennio).

Sguardo ai mutamenti verificatisi nel concetto e nell'ideale dell'organo attraverso agli ultimi dieci secoli d'arte musicale.

H. H. JAHNN. - *Die Orgel.* (L'organo).

L'autrice concepisce l'organo come « organismo destinato a produrre suoni che rechino in veste terrena l'anima delle musiche eterne », ed essa segue l'evoluzione dello strumento attraverso alla mentalità dei vari tempi, assicurando che si ritorni a quel tipo che ebbe la sua perfezione alla metà del secolo XVII.

E. NOACK. - *Volkstümliche Spielmannsmusik und Jugendmusik.*

Poiché oggi la musica popolare va diventando sorgente seconda d'ispirazione artistica, l'autrice presenta un interessante documento: una danza strumentale del milleducento, contenuta in un codice di Oxford. Pezzo quanto mai fresco e storicamente interessante, che mostra la stretta parentela fra le danze medievali del popolo e la canzone che tra il popolo continua a vivere tuttora.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 febbraio 1925.

F. CROME. - *Jugend und Zukunft in Dänemark.* (Gioventù ed avvenire in Danimarca).

Liete notizie. Pur senza voler dire che la generazione passata fosse di schocchl, fa anzi il nome notevole di Carl Nielsen, sessantenne, l'A. vede sorgere nuovi talenti tra i giovani, e parla specialmente di Jørgen Bentzen, Johan Hye-Knudsen, Victor Schiller.

18 febbraio 1925.

DR. R. BURMAZ. - *Symphonische Musikpflege bei den siebenbürger Sachsen.* (Musica sin-

fonica presso i Sassoni di Transilvania). In Transilvania esistono vere colonie tedesche, e precisamente sassoni, che coltivano intensamente la musica secondo le tradizioni germaniche. Qui si dà un resoconto dell'attività artistica di Kronstadt e di Hermannstadt, dove fioriscono società corali, ed organizzazioni di concerti, tali da costituire veri centri di cultura nazionale.

25 febbraio 1925.

J. M. H. LOSSEN-FREYTAG. - *Randbemerkungen zur zeitgenössischen Opernpflege und Opernkritik.* (Note in margine al teatro lirico contemporaneo ed a' suoi critici).

Se adesso vengono prodotte così poche opere vitali, la colpa spetta in buona parte anche alle direzioni dei teatri ed al critico; i quali, invece di mettersi dal punto di vista etico del pubblico, perseguono un'originalità ad ogni costo ed un estetismo latecondo.

O. STEINHAGEN. - *Gerhard von Keusslers « Jesus aus Nazareth ».*

Prima esecuzione a Berlino il 16 febbraio alla Singakademie.

Oratorio in due parti, tutto improntato dal senso della « miseria del genere umano », ed armato a base programmatica, cioè con motivi espressionisti certe idee o stati d'animo. L'oratorio diventa così un organismo musicale analogo all'opera wagneriana.

Die Musik. - Stoccarda, febbraio 1925.

W. VETTER. - *Friedrich Nietzsches musikalische Geistesrichtung. Ein Beitrag zur Psychologie von Nietzsches Verhältnis zu Wagner.* (L'orientazione musicale di F. Nietzsche. Contributo alla psicologia dei rapporti tra Nietzsche e Wagner).

Non che l'A. voglia considerare il Nietzsche come un musicista, ma non si può comprenderlo senza conoscere tutta la sua mentalità, quindi anche il lato musicale, che tanta parte ebbe nell'opera del filosofo-artista. L'analisi dell'Inno alla vita musicale, rivela l'anima essenza dell'anima del Nietzsche, ed è spirito nordico, che tutte le altre composizioni confermano.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *Xaver Scharwenka.* - R. SPECHT. - *Ferdinand Löwe.* - A. RUDOLF. - *Robert Volkmann.*

Medaglioni della serie Köpfe in Profil, con annessi ritratti.

W. DAUFFENBACH. - *Musik und Farbe.* (Musica e colore).

Partendo dal libro Goethes *relativitätstheorie der Farbe* (ed. Cohen, Bonn), si considera lo stato odierno del problema dei rapporti tra musica e colore, colla convinzione che il problema del colori può avere un valore artistico.

G. BAGIER. - *Musikalische Probleme des Films.*

Dopo avere esposte le ragioni per cui finora la musica (riconosciuta necessaria all'arte dello schermo) non ha trovato il suo assetto, l'A. dice che in America si è tentato di proporre per le situazioni caratteristiche d'ogni pellicola, dei temi, sui quali di volta in volta viene improvvisata della musica. Pare la soluzione migliore.

H. J. GIGLER. - *Der Verfall der Musik.*

Curioso quadro della « decadenza della musica », che per l'A. principia con Chopin e Liszt, ed attraverso a Wagner (che imparò a Parigi il cromatismo da

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani**

LISZT (F.).

Annate di pellegrinaggio. Serie di composizioni:

E. R. 74. - Prima annata. Svizzera.

E. R. 75. - Seconda annata. Italia.

E. R. 76. - Supplemento alla seconda annata. Venezia e Napoli.

E. R. 77. - Terza annata.

E. R. 97. - *Armonie poetiche e religiose.*

E. R. 186. - *Leggenda di S. Francesco di Assisi.* La predica agli uccelli.

E. R. 195. - *Sulle ali del canto.* Canzone di F. Mendelssohn-Bartholdy.

Edizioni rivedute da G. TAGLIAPIETRA.

E. R. 24. - *L'Usignolo.* Aria Russa di A. Alabieff, trascritta.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Chopin, la strumentazione da Berlioz e la musica a programma da Liszt), dopo l'apparizione dell'«Inserimento russo», arrivò allo stato odierno.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 febbraio 1925.

DR. H. KELLER. - *Gedanken zur neueren Aesthetik.* (Pensieri sulla nuova estetica).

I musicisti sono diffidenti, se non ostili, per la nuova estetica del filosofo, e pensano che val più comporre ed eseguire musica, che non parlarne. Eppure Goethe disse: «L'arte resta arte, e chi non la medita non può dirsi artista». L'A. si occupa del *System der Aesthetik* di Joh. Volkelt, e dell'*Aesthetik* di Th. A. Meyer.

W. ENGELSMANN. - *Die Sonatenform Beethoven's.*

Esame d'alcuni problemi formali della Sonata per Pianoforte n. 31 (op. 110). Lo scritto, con vari esempi in note, continua nel fascicolo seguente.

W. NOHL. - *Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven.*

Fine delle notizie storiche dedotte dai quaderni di conversazione del Maestro.

H. H. - *Weitere Ergänzungen zu Hugo Wolfs Briefen.*

Ulteriori aggiunte a proposito delle lettere di Hugo Wolf. Si danno particolari sul progettato soggiorno del maestro nella villa San Remigio del marchese Casanova a Pallanza, e su altri argomenti.

DR. K. GRUNSKY. - *Bruckner-Not.*

S'avvicina il centenario di Bruckner, e certo si prepara un'edizione nuova delle sue opere; l'A. vorrebbe ch'essa fosse fedele agli originali, perchè adesso si notano abbreviazioni e segni d'esecuzione, certo non pensati dal maestro.

15 febbraio 1925.

E. KICKTON. - *Musik und Moral.*

L'autrice sostiene l'intima connessione tra musica e morale (forse meglio: tra arte in genere), visto che ogni musica, di qualunque specie e forma, agisce come rivelazione simbolica delle qualità psicologiche di chi l'ha scritta.

R. HERNRIED. - *Erfurter Notenschätze.* (Tesori musicali di Erfurt).

Notizie su preziosi codici musicali (tanto manoscritti, quanto stampati) posseduti dalle varie biblioteche di Erfurt. Annessa fotografia d'una legatura in argento sbalzato, d'un Evangelario del 1530, proprietà della cattedrale.

H. SELING. - *Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik.* (Sui tentativi di riforma della pedagogia del violino).

Amplio studio su quanto si è fatto negli ultimi 30 anni per ottenere un migliore e più rapido rendimento nello studio del violino.

DR. R. GAHN-SPEYER. - *Was nützt der Rundfunk dem Künstler?*

Scritto diretto a spiegare i vantaggi che derivano dall'organizzazione (Rundfunk) dei musicisti da concerto tedeschi.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, febr. 1925.

E. ZILLINGER. - *Gegen die moderne Orgel.* (Contro l'organo moderno).

Perchè l'organo è così lontano dalla vita musicale odierna? perchè si è voluto farne uno strumento di-

verso da quello che è e che dev'essere, cioè si è voluto fare un'imitazione dell'orchestra.

DR. A. HEUSS. - *Liebt - auf Grund der Zauberpfeife - die Frau oder der Mann tiefer und stärker?* (Sulla base del « Flauto magico » è la donna o l'uomo che ama più profondo e forte?).

Nell'opera mozartiana l'amore femminile viene espresso con curiosa costanza con elementi melodici ed armonici di dominante, e l'amore maschile con elementi di sottodominante, dunque più solido e profondo.

Musikbote. - Vienna, febbraio 1925.

La prima parte del fascicolo è occupata da uno sguardo alla produzione generale di *Lieder* e *Canti*, poi a quella di *Canzoni infantili*, e di *Musica per Violino*. I maestri italiani sono messi in valore, benchè certi giudizi a noi possano sembrare curiosi. Segue un quadro bibliografico delle opere recensite. Poi lo scritto *Mozart redivivus?* del Dr. v. ALPENBURG, spiega come Mozart abbia tutte le qualità che a noi mancano, quindi è desiderabile di far entrare la gioventù odierna nello spirito dell'eternamente giovane. OTTO SIEGEL rivolge poi un appello a tutti quanti amano la musica, perchè, mentre i concerti vanno diventando sempre più improntati ad esibizionismo od a speculazione, si cerchi con ogni mezzo di dare all'arte domestica, intima, il grande valore che deve avere nella vita musicale.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, febbraio 1925.

J. MARX. - *Die Wiener Musikhochschule.*

« Per l'inaugurazione della nuova Scuola superiore di musica a Vienna » il direttore spiega le ragioni che hanno ritardato fino ad ora l'apertura del grande istituto, i criteri che vi hanno presieduto. Si tratta di un organismo culturale che comprende quelli che prima erano i corsi superiori dell'Accademia di musica, coll'aggiunta d'un semestre.

P. BEKKER. - *Hindemith.*

L'opera del giovane maestro « sorge da sé, per legge propria ed immutabile, come un albero, che innalza il suo fusto ed allarga i rami... Hindemith vede anch'egli il lato problematico dell'arte, e sarebbe falso negare l'intellettualismo della sua natura; ma risolvere tutto in suono, la speculazione astratta gli rimane estranea... ».

F. GREISSE. - *Die Formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg.* (Le basi formali del Quintetto per strumenti a fiato di A. Schönberg).

Interessanti informazioni sui concerti dello Schönberg, esposti dal genero del maestro, che dressò il 19 settembre scorso la prima esecuzione del Quintetto in argomento.

Der Auftakt. - Praga, febbraio 1925.

A. COEUYROY. - *Zwei neue Musiker in Paris.*

I « due nuovi musicisti di Parigi » sono Jacques Ibert ed Arthur Honegger, i quali pare sieno due forze nuove e notevoli.

Dopo quest'articolo, seguono vari scritti scherzosi, in occasione del carnevale, tutti riguardanti la « nuova » musica: articoli umoristici, appelli ai musicisti, annunci comici, ecc. Il numero finisce con i seguenti ritratti: *I progenitori della nuova musica*: A. Schönberg ed I. Stravinsky; *Rivoluzione!*: A. Haba, P. Hindemith, E. Krenek; *Praga ultravioletta*: F. Fiske

E. Scheinhard, E. Schulhoff; *La bacchetta direttoriale di Zemlinsky*; F. Adler, E. Rychnowsky, A. Zemlinsky, G. v. Keussler.

Sveta Cecilija. - Zagabria, febbraio 1925.

I. MATETIC. - *Una scala musicale naturale.*

La si trova in Istria, nei canti popolari, ed è quella Maggiore, ma col sesto grado abbassato. Così di sfuggita ci permettiamo dire che gli esempi citati suggerirebbero osservazioni interessanti, e che porterebbero molto lontano.

The Musical Quarterly. - Nuova York, gennaio 1925.

J. L. ERB. - *Musical Appreciation.*

L'interesse per le cose musicali, e pertanto la sensibilità alla musica, s'è diffusa e molto negli Stati Uniti negli ultimi decenni. L'A. studia il miglior modo per aumentare ancora questa feconda diffusione, e riconosce che le audizioni di musica sono il mezzo più efficace. Gli apparecchi meccanici, ora molto buoni, sono preziosi ausiliari.

J. TIERSOT. - *Edouard Lalo.*

Studio storico su questo maestro che, con César Franck e Ernest Reyser, riassume un così importante periodo dell'arte francese nel secolo XIX.

W. DAHMS. - *The Biology of Music.*

Per eliminare il conflitto, noto a tutti, fra teoria e pratica, « bisogna cercare di scoprire la causa motrice originale della musica e delle sue funzioni ». Per opporsi al fatto che « la nostra teoria è un calcolo a valori fissi ed a quantità definite », l'A. mette come base che la musica è fatta di 12 suoni. In conclusione, dice molte cose anche profonde, senza concludere. In Italia c'è chi ha già fatto e pubblicato queste ricerche.

J. KWALWASSER. - *Jewish Folk-Songs.* (Canti popolari ebraici).

Interessante studio su melodie tradizionali, colte dalla bocca del popolo ebraico, un po' da per tutto. Le varie osservazioni dell'A. contribuiscono (forse senza saperlo) al concetto più moderno e completo della tonalità antica. In complesso tutte queste melodie concordano colla tradizione medievale detta gregoriana, che verosimilmente venne in Europa appunto dalla Palestina.

M. UNGER. - *Beethoven und Therese Malfatti.*

L'A. — ch'è un ricercatore di cose beethoveniane — spiega a che punto stanno i due problemi: l'uno sulla persona della *unsterbliche Geliebte* (l'immortale amata) e la data della famosa lettera, l'altro il progetto di matrimonio, che secondo l'A. riguardava Teresa Malfatti.

E. H. C. OLIPHANT. - *Poetry for the Composer.*

Considerazioni sui poeti favoriti dai compositori, e sulle ragioni del loro favore. Purtroppo la musica italiana si presta poco ad indagini simili, sia per la scarsità di produzione di musica lirica pura, e sia per la povertà della poesia lirica contemporanea.

A. COEUYROY. - *Weber as a Writer.* (Weber come scrittore).

Amplio studio sull'attività letteraria del Weber, in relazione colle tendenze di quel romanticismo di cui fu tanta parte, e colla produzione musicale del maestro stesso.

H. ANTCLIFFE. - *Space and Spacing in Music.*

Considerazioni sul concetto di spazio in musica. È un

concetto che viene dalle arti plastiche (perchè la musica è arte di tempo), eppure ha una sua vera funzione propria, sia nel carattere delle composizioni, e sia in quello delle interpretazioni.

E. WENDELL BARRY. - *What Wagner found in Schopenhauer's Philosophy.* (Cioè che Wagner trovò nella filosofia di Schopenhauer).

Wagner trovò nello Schopenhauer l'appoggio intellettuale alla sua meravigliosa intuitività d'artista, cioè trovò la comprensione della stessa arte sua, adentò l'etica del grande filosofo, il suo concetto dell'amore e della pietà. Panti questi che non escludono le incoerenze; ma, come disse Emerson, la coerenza è propria delle piccole menti.

A. WEISSMANN. - *Richard Wagner: Constructive and Destructive.*

Bellissimo scritto, dove l'arte wagneriana viene studiata con rara acutezza nelle sue qualità intime, sia rispetto agli elementi di reazione contro l'arte precedente, e sia rispetto a quelli che prepararono l'avvenire.

The League of Composers Review. - Nuova York, gennaio 1925.

L. HENRY. - *The New Music of Spain.* (La nuova musica di Spagna).

Fatto un fuso quadro della musica spagnola della seconda metà del secolo XIX, l'A. illustra la rinascenza personificata da F. Pedrell, I. Albeniz, E. Granados, e maturata in Manuel de Falla. Cose non proprio nuove.

W. ENDERSON. - *Modern Homage to Doctrine.*

« La forma d'espressione dev'essere demata dall'opera d'arte stessa... L'anima artistica dell'autore dev'essere la sua guida. S'egli ottiene l'approvazione del mondo, va bene. Se l'ottiene sacrificando sé medesimo, va male ». Altre novità.

P. STEFAN. - *Schönberg's Operas.*

Le due opere sono *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, di cui si parla invero molto poco, per ripetere invece cose già ben note sull'arte dello Schönberg.

R. MANUEL. - *Ravel and the New French School.*

L'A. spiega l'ostilità della nuovissima scuola francese per Ravel.

— *Forecast and Review.*

Sono tre medaglioni: J. MARR fa un confronto tra Vaughan Williams and Holst; A. COPLAND parla di George Antheil, e I. SCHWABÉ presenta Hector Villa-Lobos come un *Brazilian Rabelais*. Buon augurio, perchè Rabelais è certo il più grande scrittore francese.

CANTO E PIANOFORTE

CORTOPASSI (D.).

117947. - *Pagina lirica.* Imitazione da R. Tagore.

LUNGI (F. L.).

118687. - *La Porta.* Romanza. Parole di G. Zucca.

118388. - *Pioggia d'Ottobre.* Parole di G. Civinini.

RACCUGLIA (F. E.).

118847. - *Astri e meduse.* Parole di G. Rasi.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Maria di Breval", di Randegger
al Verdi di Trieste

Lavoro postumo, è questo, d'un musicista triestino, eletto ed eclettico, nato il 3 agosto 1880 e morto nel 1918 quando, rifugiato in Italia col desiderio di combattere per la sua patria, non ebbe neanche il grande conforto di vedere riunita a questa la sua adorata città.

Talento precoce, educato in un ambiente eminentemente musicale, Randegger studiò dapprima il pianoforte e, poi, il violino con tale passione e fervore, da ottenere a soli quattordici anni il diploma di magistero al Liceo musicale di Bologna.

Fu allievo di composizione, quindi, del maestro Coronaro, al Conservatorio di Milano ove presentò con esito magnifico una sua *Serenata* per violino con accompagnamento di orchestra. Scrisse, in seguito, una cantata *L'Ombra di Werther* che gli dette sicura rinomanza, e che, ampliata e modificata per le esigenze sceniche, fu eseguita alla Fenice di Trieste, all'Adriano di Roma e in molte città dell'estero, ottenendo calorosi consensi di pubblico e di stampa.

Incontratosi con Kubelik compose per quest'ultimo un *Concerto in re min.* che il celebre violinista interpretò per la prima volta a Londra — dirigeva l'orchestra lo stesso autore — e poi nelle sue numerose tournée.

Ritornato a Trieste, Alberto Randegger si affermò parecchie volte ottimo direttore d'orchestra, destando l'ammirazione di Mahler e di molti altri eminenti musicisti.

Ma il suo sogno era il teatro lirico. E fin dal 1908 accarezzò l'idea di musicare *Maria di Breval* su libretto di Gustavo Macchi; e per meglio compiere il suo lavoro si isolò in un paesetto del lago di Como. Desideroso, però, di acquistare prima maggior prestigio al suo nome, ritornò ai concerti. Si presentò a Roma e in parecchie città dell'estero e tale fu la sua bravura da essere paragonato a Kreisler.

Scoppiata la guerra, come abbiamo detto, ven-

ne in Italia, desideroso di arruolarsi volontario, ciò che non gli fu consentito per una malattia al fegato. Trascorse quindi ore tristissime e dovette accontentarsi a comporre per teatro operettistico. Compose le due famose danze per la *Duchessa del Bal Tabarin*, che trionfarono sotto altro nome, e parecchi lavori quali *Il ragno azzurro*, *S. E. Belzebù*, *L'Amante ideale*, *Il frutto proibito*, *Il ladro d'amore*, che rivelarono un altro lato del suo ingegno versatile e ferace e che gli procurarono brillanti successi.

La morte però lo colse a soli 39 anni, il 7 ottobre 1918, proprio alla vigilia dello sbarco delle truppe italiane a Trieste.

La rappresentazione, quindi, della sua opera nel massimo teatro della sua città, oltre un importante avvenimento artistico è stato anche il rito d'un tributo d'affetto e di vivo rimpianto per questo compositore così promettente e così prematuramente scomparso.

Il libretto di *Maria di Breval* svolge un episodio della Rivoluzione francese — un aristocratico che si finge sanculotto per salvare una cara ed amata esistenza — e di esso il musicista ha saputo farne risultare i due aspetti: quello sentimentale e l'altro ambientale della folla in tumulto. Egli ha composto una musica arditamente moderna nella strumentazione e nella armonizzazione rivelando estro, veemenza e rara cultura, in brani notevoli per buon gusto e per risorse di effetti e in scene piene di sentimento, patetiche e drammatiche.

Qua e là, è vero, la musica risulta un po' enfatica, ciò che è scusabile in un primo lavoro; ma, in compenso quante belle pagine racchiude lo spartito! Ricordiamo il preludio sinfonico, nel quale si accennano i principali temi dell'opera; lo squisito madrigale della sorellina, la controdanza grottesca, nel primo atto; l'appassionata aria del tenore e il gagliardo finale, nel secondo; l'interludio, la concitata scena della rissa (ch'è forse la più bella pagina del lavoro), il finale, di rara forza emotiva, nel terzo. Brani, tutti, che dimostrano in quale misura l'autore possedesse il senso del teatro e come sapesse concepire una situazione se appena avesse un palpito di vita.

Ottima l'esecuzione, sia da parte del maestro Neri, che ha concertato con cura e passione, che dei cantanti tutti pregevolissimi: le signore De Zorzi e Manai, i signori Chiata, Persichetti, Nastasi.

Numerosissime le chiamate e calorosi gli applausi.

Un'altra operetta di autore italiano è stata applaudita al nostro Lirico nella suggestiva interpretazione della Compagnia Regini: *Chouquette ed il suo asso*, che Emilio Regio ha ricavato, componendo un bel libretto, dalla notissima pochade di Hennequin. La musica del maestro A. E. Schinelli — il quale si era già affermato in precedenti lavori — è d'indubbio pregio artistico; risulta piena di brio, dal ritmo garbato e facile e sempre appropriata all'azione. Fra le pagine più notevoli ricordiamo la canzone del primo atto, la danza egiziana del secondo, il preludio del terzo. Il successo, come abbiamo detto, è stato calorosissimo, confermato dalle repliche che si succedono senza interruzione.

Al Teatro Reale di Gand è andata in scena una nuovissima opera italiana in un atto: *Antemoenta*, libretto di Nino Salvaneschi, musica di Vincenzo Gusmini, un giovane maestro bolognese, allievo di Franco Alfano. L'azione ripete il leggendario tema delle sirene mediterranee, abitatrici dell'isola di Antemoenta, le quali, scacciate dall'Olimpo per ordine di Cerere, trasformano in rocce gli uomini, tentando così, roccia su roccia, la loro riconquista del cielo.

La musica è sembrata assai fusa col lirismo del soggetto e ricca di melodia italiana. Il successo è stato caloroso: la cronaca registra quattro chiamate.

L'Enfant et le Sortilège, racconto lirico in due atti della signora Colette, musica di Ravel ha avuto esito buonissimo all'Opéra di Montecarlo. Nello stesso teatro è pure piaciuta un'opera nuova cinese, *Fay-Yen-Fah*, del maestro Redding, protagonista Fanny Heldy.

Del numero speciale di "Musica d'oggi", dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia

"I Cavalieri di Ekebù", di Zandonai
al Costanzi

Uno spettacolo imponente presentava la sala del Costanzi per la prima rappresentazione della nuova opera *I Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai, che ebbe luogo il 28 marzo.

Era presente, nel palco di Corte, il Principe di Piemonte, il quale, dopo il secondo atto, chiamò presso di sé Riccardo Zandonai e il librettista Arturo Rossato, e volle personalmente complimentarsi con loro.

Ecco la cronaca della serata: sette chiamate al primo atto, sei al secondo, nove ai due quadri del terzo (dopo il primo dei quali fu anche rivolta una cordiale manifestazione a Zandonai solo), cinque alla fine dello spettacolo. Oltre all'autore, agli artisti, al direttore Edoardo Vitale cui spetta il merito di una esecuzione assai ammirata, il pubblico volle salutare il librettista Rossato e il maestro del coro Achille Consoli.

Fra gli interpreti principali, Maddalena Bugg, nella parte di *Anna*, ha effuso i tesori della sua grazia e delicatezza di interprete e del suo canto vibrante, carezzevole ed espressivo.

Sara Sadun, per avvenenza di figura e per intelligente e sentita interpretazione vocale e scenica, ha conferito alla strana figura della Comandante attrattiva e fascino. Olga De Franco si è confermata cantante-attrice pregevolissima nelle brevi parti dell'*Ostessa* e della *Madre*.

Francesco Merli si è dimostrato un ottimo *Glosta Bertling* per qualità di voce ed anche per le sue attitudini sceniche che risultano consone al carattere del personaggio. Il Parvis ha impersonato con vigoria di voce e di accento e con la dovuta franchezza e spavalderia scenica la figura di capitano *Cristiano*.

Ottimi anche il basso Dentale, lo Julio, Luigi Nardi, e gli altri componenti la comitiva dei «Cavalieri».

Magnifico per sonorità e precisione ritmica, nella sua importante parte, il coro, istruito dal valente maestro Consoli. Ottimamente disposti anche gli aggruppamenti e movimenti delle masse e gli effetti di luce.

Ammirate le scene, dipinte su bozzetti del comm. Augusto Carelli.

Edoardo Vitale ha posto nel lavoro di concertazione e di integrazione di così complessi elementi musicali e scenici tutto il suo fervore e la sua instancabile attività. Per merito suo lo spettacolo ha proceduto con magnifica sicurezza, e i multiformi quadri si son succeduti con efficace rilievo e perfetto equilibrio.

Fra i componenti la ottima orchestra, che, sotto la guida del Vitale, ha delineato e colorito con molta finezza le numerose pittoresche trame strumentali che si incontrano nel nuovo spartito, va ricordato con particolarissimo elogio

il nome del primo violino prof. Oscar Zuccarini, eccellente interprete del difficile «assolo», nel secondo e terzo atto.

L'ottimo successo del nuovo, ammirato lavoro di Zandonai si è confermato nelle repliche

Il "Nerone,, a Torino

Si è ripetuto lo stesso fenomeno di Milano — nelle decore stagioni di primavera e di autunno — e di Bologna. Teatri esauriti tutte le sere, incassi favolosi senza precedenti, necessità di aumentare le rappresentazioni stabilite e la materiale impossibilità di accontentare tutto il pubblico desideroso di udire l'ultimo lavoro di Boito.

Le prenotazioni per le nove recite date al Regio pervenivano non soltanto da tutte le quattro provincie del Piemonte, ma dalla Lombardia, dall'Emilia e perfino da città più lontane. Si era stabilita una sola mattinata festiva per la provincia (e fin dalle prime luci dell'alba il pubblico già faceva ressa alle porte), ma subito se ne dovette fissare un'altra, tante erano, e così insistenti, le richieste.

Ed il successo? Calorosissimo, nonostante il carattere piuttosto riservato e non facile all'entusiasmo, del pubblico torinese; crescente, anzi, di rappresentazione in rappresentazione, a misura che l'uditorio poteva meglio penetrare nelle bellezze innumerevoli che il capolavoro racchiude, apprezzarne la nobiltà dei suoi canti, rimanere soggiogato dalla grandiosità della sua mole.

Magnifica e superba l'esecuzione che Toscanini — salutato ogni sera da un grande applauso nel salire sullo scanno direttoriale — ha preparato, non badando a sacrifici e fatiche, con la passione e l'amore che lo caratterizza, ottimamente coadiuvato dal maestro Bavagnoli, che, per riguardo al suo eminente collega, con nobilissimo esempio che va segnalato, non ha disdegnato di preparare le prime prove e contribuire così alla perfetta riuscita dello spettacolo.

Ottimi tutti i cantanti: Pertile, Journet, la Carona, la Bertana, Dominici, Gilla, Walter ecc., dei quali abbiamo diffusamente parlato nelle precedenti rappresentazioni neroniane di Milano e di Bologna. Elemento nuovo era il baritono Sarobe, che, pur non possedendo mezzi vocali doviziosi, ha reso con accenti commossi il personaggio di Fanuel.

Lodevolissimi i cori (istruiti dal maestro Morosini), ammiratissimi i costumi, le scene, e il movimento delle masse alle quali anche questa volta ha presieduto, col suo acume d'artista, Gioacchino Forzato.

Innumerevoli, entusiastiche le chiamate a fine d'ogni atto.

Alla prima rappresentazione, con gesto simpatico e significativo, è intervenuto S. A. il Principe di Piemonte appositamente recatosi a Torino.

Il quinto mese scaligero

Ben cinque spettacoli si sono succeduti: ciò che ci costringe a riassumere la nostra cronaca. Come opera di nuovo allestimento si ebbe *Le donne curiose* di Wolf Ferrari, che, anche questa volta, destò interesse. Il maestro Guine ha preparato una edizione signorile, dirigendo col consueto zelo. Tra gli interpreti emergero la Ferrari (Colombina) e la Torri (Eleonora). Lodevoli anche la Briganti (Rosaura), il Salvati (Florindo), l'Agazzino, il Paci ed i minori interpreti. Bellissime le scene di Rovescalli e Santoni.

La ripresa di *Wally*, in cui il maestro Panizza ha confermato il suo valore di direttore, è stata ben accolta ed ha provocato frequenti applausi agli interpreti pregevolissimi: Valeria Manna, tenore Lo Giudice, Morelli, Autori, Baracchi, Masetti, Valobra.

Toscanini — magnificamente come sempre — ha diretto la *Manon*, l'*Orfeo* e il *Rigoletto*. Il passionale lavoro pucciniano, così gradito al pubblico, ha avuto una eccellente interprete in Maria Zamboni che ha rinnovato il caldo successo già ottenuto nella *Bohème*. Ottimi anche il tenore Menescaldi, il Badini e l'Autori.

L'*Orfeo* destò nuovamente sensi di viva ammirazione per la magnificenza e perfezione dello spettacolo. La signora Anita incarnò superbamente il personaggio di Orfeo e ritrovò unanimi consensi; condivise gli applausi con le signore Zamboni, deliziosa Euridice, e Valobra.

Il *Rigoletto* ebbe per protagonista il baritono Franci, che per la prima volta vi si cimentava; egli ha dato nuova prova della duttilità e della bellezza della sua voce, nonché del suo temperamento artistico che gli consente di passare con facilità dalle interpretazioni di «Fanuel» a quelle di «Escamillo», di «Neri», di «Cristiano» ecc. Apprezzatissima, come nelle precedenti edizioni, la *Capsir*; il tenore De Paolis fu «Duca di Mantova» come già due anni or sono. Pregevolissima Maddalena, la Bertana.

In tutte le opere furono assai lodati i cori e il movimento scenico, al quale ha presieduto Gioacchino Forzato.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CASELLA (A.).

Pagine di guerra: Quattro «films» musicali: 1. Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca. — 2. In Francia: davanti alle rovine della Cattedrale di Reims. — 3. In Russia: carica di cavalleria cosacca. — 4. In Alsazia: croci di legno. (115329).

Papaveretti. Cinque pezzi facili:

1. Marcietta. — 2. Berceuse. — 3. Serenata. — 4. Notturno. — 5. Polka. (116742).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

"Resurrezione,, di Franco Alfano a Nizza

Al Casinò Municipale di Nizza si è rappresentata per la prima volta, l'8 u. s., l'opera *Resurrezione* di Franco Alfano, con un successo magnifico. L'autore e gli esecutori furono chiamati alla ribalta quaranta volte. Il lavoro — di cui la stampa preconizza una ripresa per la prossima stagione — si è subito imposto all'elegante ed intellettuale pubblico per la sincerità, la linea essenzialmente melodica, l'ispirazione sana, mai volgare, l'orchestrazione ricca e colorita.

Esso è stato allestito con ogni cura e diretto assai bene dal maestro Hesse. Ottimi gli esecutori: la signora Vally (Katcha), i signori Felner, Marny ed i minori interpreti.

Al nostro Teatro Nazionale si è iniziata una stagione lirica popolare, sotto la direzione del maestro Tronchi, che ha incontrato pienamente il favore del pubblico. Nell'*Andrea Chénier*, sono stati lodevoli interpreti la signora Turchetti, il tenore Folco Bottaro e il baritono Pilotto; nella *Traviata* si sono distinti la signorina Saraceni, il tenore Perea e il baritono De Marchi; e nel *Trovatore*, infine, il tenore Sampeare, le signore Bergamasco e Poloni, il baritono Pilotto.

La sera di mercoledì santo è andato in scena al Costanzi di Roma il *Parsifal*, con ottimo successo: ne sono stati apprezzati interpreti — sotto la direzione di Vitale — il tenore Fagoaga, la signora Pasini Vitale e il basso De Angelis.

La Fenice di Venezia si è riaperta alla consueta stagione primaverile, accuratamente diretta dal maestro Fabbri. I *Misteri Gaudiosi* di Cattozzo hanno ritrovato calarosi consensi e così pure la *Francesca* di Zandonai ottimamente cantata dalla Cannetti, da Alabiso e dal Roggio.

Con un applauso *Sigfrido*, (direttore Bavagnoli, protagonista Canalba), si è chiuso il Regio di Torino.

Con la stessa opera è anche terminata la stagione del Verdi di Trieste.

Gli ultimi spettacoli presentati al S. Carlo di Napoli — direttore ammirato il maestro Marinuzzi — sono stati *Cena delle beffe* (la Cervi Caroli, Capuzzo e Stabile) e *Norma*, ottima protagonista la Mazzoleni.

Al Massimo di Palermo, dopo la *Dejanice*, si sono rappresentate con pieno successo, *Traviata*, con la De Voltri; *Francesca da Rimini*, — specialmente applaudita — con la Mella; *I quattro rusteghi*, e *Madame Butterfly*, protagonista Teika Kiwa. Accuratissimo direttore il maestro Lucon.

A Gand è stato accolto con molto favore il dramma lirico in quattro atti, *Anton*, musica di

Cesare Galeotti su libretto di Illica, tradotto assai bene in francese da Louis Laloy. L'opera, composta nel 1900, quando il Galeotti non aveva che 25 anni, dimostra nell'autore una notevolissima sensibilità artistica. La melodia è fluida ed abbondante, l'orchestrazione nutrita, l'istruimentazione ricca di felici trovate.

Tra i brani più applauditi vanno ricordati l'aria di Antonio, il pittoresco arrivo della carovana, al prologo; il grande duetto, di vero effetto teatrale, al primo atto; il coro dei cristiani e la bella scena della morte di Meryem, al secondo; la visione di Antonio, al terzo.

Ottima la direzione orchestrale del maestro Roels e l'interpretazione del signor Ferdi Béro e della signorina Ferns. Numerosissime le chiamate ad essi ed all'autore.

Nuova per Alessandria d'Egitto, ed accolta con grande favore, si è data *Giulietta e Roberto* di Zandonai ottimamente diretta dal maestro Falconi.

La Compagnia «L'Italica» diretta dal maestro Guido Visconti di Modrone, dopo i successi di Tunisi è passata ad Algeri, debuttando con *Traviata*, alla quale hanno seguito *Tosca*, *Rigoletto*, *Butterfly*, *Sonnambula*. Particolarmente interessante la commemorazione pucciniana con frammenti delle sue opere, ed un discorso in francese, entusiasticamente acclamato, dallo stesso Visconti di Modrone.

Al teatro dell'Opéra di Parigi è stata data una rappresentazione straordinaria in italiano dell'*Aida*, interprete principale la signora Claudia Muzio, la quale ha ottenuto un successo vivissimo ed è stata chiamata alla ribalta una mezza dozzina di volte alla fine di ogni atto.

Sere sono è stato rimesso in scena anche il *Rigoletto*, che si alternerà con l'*Aida*, essendo le opere italiane quelle che attraggono all'Opéra il pubblico più numeroso.

Direzione Concerti

Carlotti - Aldrovandi

VIA ANDEGARI, 12

MILANO

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
ARNOLD FOLDES - Cellista
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
KATE RAVOTH - Soprano
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
DUO FANO-POLO
TRIO MILANESE
QUARTETTO POLTRONIERI

CONCERTI

MILANO

Ente Concerti Orchestrali

Il maestro Gui ha inaugurato la stagione con un bel programma comprendente l'ouverture del *Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, la *Sinfonia in mi min.* di Brahms, *Pini di Roma* di Respighi, due brani di Schubert e il *Preludio e Morte d'Isotta*. Egli ha saputo in breve tempo rendere compatta, espressiva e ben disciplinata la massa, conseguendo un vivo successo. Il poema di Respighi, che, nuovissimo per Milano, costituiva la parte più attesa del programma, ebbe esito insolito e calorosissimo. La straordinaria fantasia di colorista, l'arte di orchestrazione, la chiarezza di linee e di svolgimento dei vari episodi hanno incatenato l'attenzione del pubblico.

Il secondo concerto venne affidato al giovane maestro Falloni il quale presentò un programma riservato ai grandi maestri del sinfonismo tedesco: Mozart e Beethoven, ad un brano di Rimski Korsakoff e a due noti pezzi del repertorio di Rossini e Wagner. Tutti i brani ebbero il consenso del pubblico, specie la prima metà di *Scheherazade*, che procurò un bell'applauso al Falloni, costituendo il punto di maggior interesse.

Dirk Fock, musicista residente a Vienna, diresse con abilità il terzo ed il quarto concerto. Nel primo presentò brani di Wagner, di Brahms, di Haydn e, come novità, la *Serenata Italiana* di Wolf, pregevole più per qualità formali che per contenuto musicale. Nell'altro, offrì due nuovi pezzi: *Notti nei giardini di Spagna*, di Manuel De Falla — interessante, per quanto un po' monotono — e due *Frammenti sinfonici* di Mallipiero tratti dalle *Commedie goldoniane*, che pur suscitando discussioni, furono assai apprezzati. Nel brano di De Falla ed anche, maggiormente, nel *Quarto Concerto in sol magg.* di Beethoven ebbe un vero trionfo, come pianista, Walter Giesecking, come pure nel precedente concerto era stato assai applaudito come solista il violoncellista Gilberto Crepas, nel *Concerto* di Haydn.

Nel quinto concerto, il maestro Ermanno Scherchen si è dimostrato direttore ottimamente dotato e di grande sensibilità specie per l'interpretazione che seppe offrire della *Settima* di Beethoven. Applauditi anche gli altri pezzi di Locatelli, di Bruckner, di Debussy e di Stravinski che componevano il programma. Di quest'ultimo si eseguì (come novità) *Pulcinella*, su motivi di Pergolesi: ed il brano destò stupore, interesse ed ilarità per le grandi stravaganze che contiene.

© SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — In due udizioni fu apprezzato il pianista elvetico Edwin Fischer,

che, a sicure qualità meccaniche, unisce — dal lato interpretativo — notevoli buone intenzioni.

Vivo interesse ha suscitato la Società parigina di strumenti a fiato presentatasi da noi con un sestetto di magnifici esecutori, tra cui il pianista Edouard Garés. Specialmente applauditi un *Quintetto* di Mozart per fiati e piano e una *Sonata in mi magg.* di Bach, per flauto e piano.

© AMICI DELLA MUSICA. — Ottimo successo ebbe il concerto del Madrigalisti varesini, amorosamente guidati dal maestro Bartoli, in un bel programma di autori antichi. Pianista assai pregevole, ricca di buone qualità, è stata giudicata la signorina Quintavalle Mascardi che si cimentò in interessanti e difficili brani. Né minori consensi, in altra serata, ottennero la signora Margherita Ruini Cambon che, con gusto interpretativo, cantò arie antiche e moderne, ed il pianista Mario Zanfi che interpretò con sentimento e finezza alcuni brani classici.

© CONVEGNO. — Il quartetto veneziano, composto di buoni ed affiatati elementi, fece applaudire due novità: un *Quartetto dorico* di Respighi, ed un altro del maestro Renzo Bossi.

© CIRCOLO D'ARTE. — Si ebbero tre udizioni dedicate rispettivamente, ad autori moderni italiani, francesi e nordici, illustrati dal maestro De Paoli ed interpretati dalla cantatrice Stobla e dai pianisti Russolo e Piccini; un concerto di musiche di Carlo Ravasenga addimostranti nell'autore garbo, spontaneità e sincerità, e meritatamente applaudite, specie un *Poema* per violino e pianoforte; altro del soprano Anna Ungerer e del tenore Arturo Quartero, convenientemente apprezzati; e quelli, infine, dei pianisti Walter Kerschbaumer e Giuseppe Rosati: entrambi furono assai festeggiati perchè dotati di buone qualità.

© G. U. M. — Si svolsero tre interessanti programmi. Il primo, eminentemente classico, comprendeva anche i *Soriblegi*, nella riduzione per due pianoforti, di Pick-Mangiagalli; il secondo fu dedicato a Mozart, e l'ultimo ad autori antichi. Tutti interpretati con amore e bravura.

© ISTITUTO DEI CIECHI. — Riuscitissimi due concerti benefici in uno dei quali si presentarono Gilda Dalla Rizza, il tenore Menescaldi e il baritono Morelli, e nell'altro venne calorosamente applaudito un nuovo *Concerto* di Anzoletti per quattro violini e pianoforte.

© CONCERTI DIVERSI. — Grande successo riportò Georgette Leblanc, oltre che come direttrice, anche come squisita cantatrice, in due purissime gemme di Baudelaire e di Verlaine su musiche di Duparc e di Bordes e in frammenti di Debussy.

Il quartetto ungherese Melles e Zsamboky è stato ammirato per la precisione ed il buon gusto nelle sfumature e per la robustezza della cavata. Rese ottimamente il *Quartetto*, op. 74, di Beethoven e presentò una nuova composizione di Kodaly.

In una trascrizione di Saint-Saëns, dimostrò doti stilistiche personalissime.

Tra gli altri numerosi concerti meritano speciale ricordo quello dedicato a composizioni di Respighi, Tronchi e Pizzetti (tenore Romagnoli, soprano Caneva, pianista professoressa Ruelli); dei pianisti Joseph Turczynski (con musiche chopiniane) e Miranda Aliverti, di buona preparazione tecnica; di Ettore Colombo, che ha ritrovato l'ottimo consueto successo; delle cantatrici Kaete Ravoth, già applaudita lo scorso gennaio, ed Elisabetta Petò, che possiede ottima scuola e duttilità di temperamento; dei violinisti Marta Andrée Alvin e Hilde Zang, entrambe assai apprezzate.

ROMA

© AUGUSTO. — 22, 25 marzo. Concerti del violoncellista Bonucci, che ritrova le fervide accoglienze già conquistate in una precedente stagione.

29 marzo. Bernardino Molinari offre una ammirata interpretazione della *Settima* di Beethoven e di opere di Corelli, Sibelius, Dukas; nel programma sono inoltre compresi — a commemorazione del compianto autore — gli «Intermezzi goldoniani» di Marco Enrico Bossi.

5, 7, 10, 12 aprile. Concerti perosiani diretti da Molinari. Vengono eseguite, accolte con molto gradimento, i seguenti lavori: la prima parte dell'oratorio *L'entrata di Cristo in Gerusalemme*, l'ispirato poema *Transitus animae*, e inoltre il II e il VI degli undici *Salmi*, dal maestro recentemente composti.

© SALA ACCADEMICA DI S. CECILIA. — Sono stati tenuti applauditi concerti dell'eccellente Quartetto Zimmer (che ha interpretato, fra l'altro il *Quartetto* di Tommasini) e dei celebri pianisti Arturo Rubinstein e Alice Ripper.

© FILARMONICA. — Ha offerto una interessante udizione la «Société d'instruments à vent» di Parigi; la stagione si è poi chiusa il 6 aprile con la esecuzione del *Requiem* di Mozart, diretto dal maestro Vincenzo Di Donato; solisti le signorine Poggetti e Alfano e i signori Raggini e Flamini.

© ALTRI CONCERTI. — Agli «Amici della musica» il quinto ed ultimo concerto è stato dedicato a musica strumentale del sec. XVIII (il sesto *Concerto brandenburghese* di Bach, un quintetto di Boccherini e un quartetto di Haydn.)

Alla «Corporazione delle nuove musiche» (Sala Sgabati e poi Sala Odesealchi) si è anche presentata la «Société d'instruments à vent» di Parigi di cui si è fatto parola, interpretando fra l'altro composizioni di Rieti, di Hindemith e Milhaud; in concerti successivi Alfredo Casella ha offerto, oltre alla apprezzata interpretazione di due concerti brandenburghesi di Bach, la prima esecuzione in Italia di due interessanti lavori di Stravinski: la *Suite* tolta dalla *Storia del soldato* e l'«Otto» per strumenti a fiato; è stato inoltre eseguito un *Trio* di Labroca; e durante la Settimana santa lo *Stabat* di Pergolesi.

Al R. Conservatorio di S. Cecilia e alla Scuola Superiore di musica sacra hanno avuto luogo due concerti commemorativi di M. E. Bossi.

Altri notevoli concerti sono stati quello del violinista L'Ecrivain, della pianista Sartori e cantante Bärch, di Voticenko sonatore di «tympanon», di Lavinia Mugnaini al Lyceum, dell'organista Manari, alla Sala Gregorio XIII.

TORINO

© Per la «Pro Torino»; la violoncellista Semino, accompagnata dall'autore, fece applaudire una nuova *Sonata-fantasia* di Ghedini; e la pianista Boerio fu accolta con viva simpatia unitamente a Cornelia Ducrano, ottima cantatrice.

Per il G. U. M. si sono svolti interessanti concerti, del pianista Friedmann; di Ulisse Matthey e della cantatrice Matteini alla chiesa del Carmine; del quartetto vocale romano; e un *recital* di musica russa con la partecipazione degli artisti che avevano interpretato il Gallo d'oro al Regio.

Alla «Associazione della Stampa Subalpina» si è presentata — lietissima promessa — la giovane pianista e compositrice Giordina Tommaselli, ed al «Circolo Artisti», favorevolmente accolti, il soprano Crodara e la pianista They.

VENEZIA

© Al Liceo ebbero molti applausi: il Circolo Orchestrale Cimarosa, guidato con amore dal maestro Tincani; la violinista Marie Andrée Alvin, in un programma, però, alquanto infelice; la Società Corale Excelsior che, diretta assai bene dal maestro Annovazzi, fu ammirata per qualità individuali e d'insieme; il Quartetto Veneziano che fece gustare una bella composizione di Zanella, di cui piacque specialmente l'«andante centrale»; la Società Corale Euterpe (ottimo direttore, il maestro Russo) che offrì due nuovi e graditi brani: *Ninna nanna* di Pratella e *Barcarola* di Veneziani.

Per la Società del Quartetto suonò il Quartetto Zimmer di Bruxelles in un programma classico, svolto con sicura penetrazione; e per gli Amici della Musica si presentarono le pianiste Maria, Nina e Rosetta Vetere che si cimentarono vittoriosamente anche in un *Concerto* a tre cembali.

TRIESTE

© Al Verdi si eseguì l'oratorio *Elia* di Mendelssohn, del quale il maestro Ilseberg seppe porre bene in risalto le linee costruttive. Ottimo il protagonista Di Lello e le masse corali e strumentali.

Il violinista Jancovich e il pianista Currellich furono assai applauditi al Circolo Artistico.

GENOVA

Unanimità consensi ebbero il pianista Giesecking al Carlo Felice, e il violinista Serato al Paganini.

Nel massimo teatro si svolsero anche alcuni concerti sinfonici: particolarmente graditi e con esito entusiastico quelli diretti da Zanella e da

Pizzetti. Il primo, comprese nel programma la sua *Impressione sinfonica di «Edgard Poë»*; lodatissima; ed il Pizzetti, mostrandosi direttore di rara sensibilità, offrì i suoi preludi dell'*Edipo Re*, della *Pisanello* e della *Fedra*.

BOLOGNA

© Oltre i tre concerti pianistici del piccolo Mazzini, che ritrovò in patria i caldi successi riportati a Parigi, ricordiamo quelli della violinista Skolnick; del pianista Raffaele Salvati, felicissimo pel colorito e per l'espressione; della cantatrice Renata Lurini, dotata di bella voce e buona scuola.

BARI

© Il maestro Padovani, terminata la stagione al Petruzzelli, dette nello stesso teatro due ottimi concerti orchestrali, in uno dei quali presentò un pregevole *Scherzo* di Italo Delle Cese, giovane musicista pugliese. Nella stessa città, accolti con molto favore, si ebbero anche due serate del pianista Rubinstein e uno del quartetto Zimmer.

NAPOLI

© M. E. Bossi fu commemorato nella Chiesa del Carmine con un concerto diretto da Tebalini, organista F. M. Napolitano. Lo stesso Tebalini, poche sere prima, parlò dell'illustre scomparso alla Sala Maddaloni.

Tra le più notevoli udizioni di musica da camera, ricordiamo quelle: del pianista Friedmann; di Bela Bartók, pianista e compositore che offrì pagine ricche di folklore; dell'ottimo violinista Mario Corti che, accompagnato dall'autore, fece applaudire una pregevole *Sonatina* di Achille Longo; del quartetto Zimmer che, come novità, eseguì *Rispetti e Strambotti* di Malpiero; della pianista Virginia Daidone; della violinista Frances Berkowa; del violoncellista Sergio Viterbini con la pianista Trenti; di Nina Borrelli, e Michele Rocca (violoncellista); della giovanissima pianista Dolores Capua; di Arturo Bonucci ecc.

Particolarmente interessante il concerto di Emilia Gubitosi e Giuseppina De Rogatis alla Scarlatti. Nel programma figuravano una *Sonata in la* di Pietro Clausetti e la *Sonata in la* di Pizzetti. Tanto la giovanile e fresca composizione dell'uno, quanto il magistrale e ispirato lavoro di quest'ultimo, furono accolti con grande favore, denotante l'intenso gradimento dell'uditorio.

Alla Sala Martucci, sotto la direzione di Guido Laccetti vi fu un concerto, riuscitissimo, del Circolo Boccherini, con la partecipazione del violinista Cantoni.

PALERMO

© Bela Bartók, (presentandosi per la C. I. N. M.) è stato assai apprezzato, al Bellini, come pianista e compositore.

Ottimo esito ha avuto al Circolo Artistico, il concerto al quale partecipò Giacomo Setaccioli,

che sedeva al piano, accompagnando l'eletto soprano Tina Poggenti. Il programma comprendeva la *Sonata in mi bem.* per clarinetto e pianoforte dello stesso Setaccioli (eseguita mirabilmente dai proff. Perilli e Silvestri), giudicata opera poderosa.

Pure al Circolo Artistico, per l'Ufficio Concerti della Sicilia, fu meritatamente apprezzata la violinista Kathleen Parlow.

Al Bellini per lo stesso ufficio eseguì un programma chopiniano — e come sempre ottimamente — Ignaz Friedmann, ed in altre sale furono meritatamente applaudite la maestra di piano Clara Perricone; gli allievi di violino del maestro Giacomo Tantillo; la cantatrice Fiumana e il baritono Reali.

© Palestrina è stato commemorato a Trento, con uno smagliante discorso di Corrado Ricci.

© Il violinista Aldo Priano si è assai distinto all'Università Popolare di Parma; come pure, nella stessa città, sono state applaudite le udizioni di Gilberto Crepas (cello) e Rita Hazon (arpa) al piano Ferrari Trecate; e del pianista Giuseppe Piccoli.

© A Firenze ebbe calorosi applausi: il nuovo Trio Consolini, Angelo (viola), Emanuele (piano), Gabriella (arpa); e le concertiste M. Teresa Canettoli e Antonietta Webb-James, apprezzate anche in concerti a Napoli ed in altre città.

© La Società dei Concerti di Cremona ha inaugurato le sue manifestazioni con una udizione, programma classico, del pianista Guagliumi e del violoncellista Mazzacurati. Esito ottimo.

© Il maestro Piero Coppola ha diretto a Parigi la reputata orchestra Pasdeloup, ottenendo vivo successo. In programma Wagner, Debussy e Strauss.

© Un riuscito giro ha fatto, in Francia e nel Belgio, il Quartetto Provvedi interpretando anche musiche italiane, tra le quali il poema per quattro violoncelli di Forino, *S. Francesco parla alle tortore*, meritatamente apprezzato.

© Il Concerto di Ferruccio Busoni per pianoforte orchestra e coro maschile, è, stato calorosamente applaudito nella prima esecuzione a Wiesbaden, solista Edward Weiss.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violoncello

- BACH (G. S.).
E. R. 70. - Sei Sonate (Suites). Opera postuma, con la digitazione e i colpi d'arco indicati da J. J. Dotzauer.
- DOTZAUER (J. J. F.).
E. R. 61. - Centocinquanta Studi.
Edizioni rivedute da G. Macchi.
- FORINO (L.).
E. R. 400. - Venti Studi tratti dalle Opere di Campagnoli, Cramer, Bertini, Kreutzer, Bach, Fiorillo e Rode.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

Il giudizio della stampa su "I Cavalieri di Ekebù", di Zandonai

Il Popolo d'Italia - Milano.

Il processo di chiarificazione e di semplificazione a cui i musicisti moderni, anche i più avventati, i più inquieti e farraginosi, vanno sottoponendosi dev'essere stato anche per lo Zandonai una necessità categorica. Trovo che questa sua ultima opera è il risultato di una ricerca per il migliore approfondimento del suo lo artistico, e la conquista più appariscente della sua personalità musicale.

Dicendo che lo Zandonai ha trovato la sua espressione più genuina all'uso al musicista. L'artista melodrammatico è stato fedele al suo vecchio credo estetico, e non aveva bisogno di possedere diversamente il dominio delle sue virtù. Melodrammatico per indole, lo Zandonai si muove da tempo fra le scene del teatro lirico con assoluta padronanza. Procede senza incertezze. Squadra le proporzioni formali con segno neno e preciso. Ha il senso istintivo della misura, la sagacità di una esperienza che non ha nulla da apprendere, l'abilità di un artista meravigliosamente dotato d'ogni suo miglior attributo. Era dunque il musicista che doveva portare un diverso e più efficace apporto artistico, e ne *I Cavalieri di Ekebù* l'ha portato.

Liberandosi dalle preoccupazioni della moda e diffidando del falsi bagliori di un tecnicismo interessante, ma troppo spesso fine a sé stesso, a cui per lo innanzi indusse soverchiamente, ha lasciato che l'intera voce della sua musicalità si espandesse senza attenuazioni e snaturazioni.

Gli ingombri decorativi di un tempo, costituiti più che altro da quei gesti strumentali che sostituiscono il primo discorso musicale, sono ridotti a minori proporzioni e a particolarità secondarie. Il pensiero del musicista scorre quindi melodico, lineare, strofico. Parlamenti sono abbandonate le volute magniloquenti, gli sforzati accenti drammatici e quella solennità un po' accademica che in certe coturnate opere dello Zandonai rappresentano il lato meno simpatico e spontaneo della sua arte.

Scoprendo così la propria natura ha raggiunto una maggiore semplicità e naturalezza espressiva.

Il Secolo - Milano.

Fra le cose più notevoli della partitura, bisogna notare tutto intero il primo quadro del terzo atto, e specialmente la sua scena iniziale: di Liecrona con i Cavalieri. Liecrona suona, sul violino, una canzone nostalgica, e i Cavalieri rispondono in coro, sommessamente. Il brano, e specialmente quello corale, è non solo d'effetto, ma veramente bello. Il più bello, forse, di tutto lo spettacolo. Nell'ultimo atto veramente pregevoli sono la prima scena, della desolazione del popolo; e quella che segue fra Cristiano e i Cavalieri. Poi, dall'arrivo della Comandante

alla fine dell'opera, l'interesse e il valore della musica sono sempre molto bene sostenuti e la scena della morte della Comandante, che avviene fra il frastuono dell'officina nella quale ricomincia a pulsare il ritmo del lavoro, è veramente suggestiva, e ricca di quella poesia che gli autori hanno sentito e che perciò riescono a far sentire.

La Giustizia - Milano.

Arturo Rossato riuscì a dimostrare un'altra volta di sapere dotare signorilmente un libretto d'opera di tutti quegli elementi che sono proprii alle più svariate estrinsecazioni musicali. Ed il maestro Zandonai che sa tramare il colore musicale con grande sicurezza, ne approfittò largamente. Alla sua opera non si potrà certo negare una rara abbondanza di vivaci ritmi, di ben congegnate armonie, di sobrie e sempre equilibrate combinazioni orchestrali. Paghe apprezzabilissime per l'ampio svolgimento, la solida costruzione, ed il vario gioco tonale, ve ne sono parecchie nel *Cavalieri di Ekebù*, e si può anche aggiungere che le forze e le abilità estrinsecative dallo Zandonai si affermano in questa sua ultima opera in modo quasi definitivo.

Il Sole - Milano.

Tutto il bene che pensiamo della abilissima partitura del *Cavalieri di Ekebù* — egregiamente strumentata — è detto con questo sommario esame, ed è più che valido per onorare in Riccardo Zandonai il maestro che ci darà l'opera gagliarda e sicura di universale consenso.

Le accoglienze trionfali del pubblico scaligero ieri sera hanno significato soprattutto questo, con ardore convinto e con immutata fede.

Il Giornale d'Italia - Roma.

L'aspetto magnifico, imponente, sfolgorante che aveva assunto l'altra sera la sala del Costanzi — non un posto vuoto — conferiva da solo il tono all'avvenimento teatrale ch'è senza dubbio il più notevole dell'annata. Non mancava il Principe ereditario, rivelatosi ormai sensibile a ogni nobile manifestazione d'arte, e in particolar modo di quella musicale.

Dinanzi a così eletto e numeroso uditorio la nuova opera di Riccardo Zandonai, già accolta se sono venti giorni alla Scala da un grande successo, fu riconsacrata, alla benigna fortuna; e così, per una volta tanto, in questa nostra Italia che spesso appare divisa spiritualmente, il pubblico delle due maggiori metropoli si è trovato d'accordo nel giudicare un'opera d'arte, tanto d'accordo che la critica di Milano della prima rappresentazione del *Cavalieri* è quasi simile a quella dell'altra sera al Costanzi.

I Cavalieri di Ekebb seguono, dunque, la loro marcia con il loro inno giocondo e spavaldo, sorretti da una sorridente ed amica stella. Al Costanzi la cronaca segna ben trenta chiamate alla ribalta, alle quali parteciparono con Riccardo Zandonai il librettista Arturo Rossato, il maestro Edoardo Vitale e tutti gli interpreti e applausi a scena aperta lungo il corso della rappresentazione.

Per quale fascino musicale i Cavalieri di Ekebb conquistarono il pubblico della Scala, dove la nuova opera si continua a replicare dinanzi a pubblico affollato e plaudente, è troppo noto al lettore del *Giornale d'Italia* — che su queste colonne intorno alla geniale partitura fu in quell'occasione largamente, diffusamente scritto.

Certo perché questo fascino abbia esercitato la stessa influenza sul pubblico romano bisogna che l'opera d'arte abbia insistito in sé tali elementi di bellezza e tali fattori di teatralità, da vincere ogni prova.

La Tribuna - Roma.

Riccardo Zandonai è un colorista originale e sapiente. La sua orchestra ha mille voci e passa senza fatica dalle violenze orgiastiche alle iridescenti idillache; la sua tavolozza armonica è ricca, perché in essa si trova opportunamente mescolato l'antico al moderno ed anche all'ultramoderno. Ad esempio, nella scena grottesca del teatrino, al secondo atto, quando i Cavalieri improvvisano un'orchestra a base di corni e violini miagolanti, ci sono dissonanze temerarie, come in qualche passo del *Renard* di Stravinskij e — si noti bene — l'effetto, lungi dall'essere urtante, risulta singolarmente gradevole. Lo Zandonai, musicista di solida cultura e uomo di teatro dotato di finissimo istinto, sa risolvere quasi tutti i problemi tecnici con una disinvoltura che sbalordisce: soltanto di fronte al problema sentimentale egli resta talora esitante...

In complesso, la partitura dei Cavalieri merita un profondo riguardo. Non tutto in essa è oro e neppure argento: non riluce ovunque la fiamma dell'ispirazione geniale, ma ci sono numerose pagine brillanti e melodiche. In qualche momento, l'opera diventa addirittura maestosa, per il dispiegamento delle massime forze corali e orchestrali.

Il Messaggero - Roma.

Questo finale conclude pomposamente e drammaticamente la nuova opera, che conferisce a Zandonai un nuovo titolo di gloria quale che sarà la sua fortuna avvenire.

Ormai, soltanto da lui, tra gli ancor giovani autori, si attendono le ulteriori affermazioni del melodramma italiano. Gli altri, in varia maniera e con ideali indubbiamente rispettabili, rincorrono vaghe chimere o tentano sistemi rinnovatori, ma non riescono ad avvicinarsi all'anima del pubblico, per la quale il nostro melodramma è sorto, è vissuto e vive. Invece Zandonai fa precisamente questo e perciò trionfa.

Il Mondo - Roma.

Il secondo atto — la festa nel castello di Ekebb — è forse il migliore della nuova creazione dello Zandonai, per il ben architettato movimento di masse e la felice combinazione degli episodi. Indovinata anche qui la scena iniziale delle fanciulle, ricca di movimento e di vivacità; caratteristica la entrata dei « Cavalieri » e ancor più la scena della presentazione dei medesimi a Giosta Berling da parte di Cristiano. L'episodio finale della recita di Anna e Giosta sul teatrino, in cui la dolce effusione del dialogo lirico è messa a contrasto con lo sgraziato accompagnamento strumentale dei « Cavalieri » e con i rumorosi commenti della folla, ha offerto a Zandonai un difficile problema di prospettiva musicale: egli l'ha assai felicemente risolto.

L'Epoca - Roma.

Il nuovo spartito è nel complesso degno fratello delle precedenti opere di Riccardo Zandonai: vi si conferma la straordinaria abilità tecnica del maestro, la sicura padronanza di ogni risorsa tendente alla migliore estrinsecazione scenica; e in pari tempo vi si rivela una tendenza ad una più larga vena melodica che si atteggiava con notevole senso personale nella elaborazione; e se il temperamento del musicista lo induce ad insistere in espressioni che tendono al conseguimento di effetti immediati più che alla rivelazione dell'intima essenza di sentimenti indagati con profondità di analisi, la sincerità del discorso musicale dimostra come egli intenda conseguire una purificazione ed elevazione dell'arte sua, che gli fa onore.

Il Risorgimento - Roma.

Quale valore ha quest'ultima opera nella produzione di Riccardo Zandonai? Quali sono i suoi caratteri? C'è un progresso sulle opere precedenti?

Risponderò a queste domande molto brevemente. Sulla *Giulietta e Romeo* la nuova opera segna un progresso. Progresso, specialmente, di chiarificazione. La tendenza alla semplicità, qui domina in tutto lo spartito, che vuole essere da cima in fondo un'affermazione d'italianità. Né il meccanismo di Wagner, né Strauss, né Debussy, né l'elegante cerebralità degli ultimi francesi.

Nessuna astruseria, dunque, né armonistica, né orchestrale. La melodia parla, l'armonia ombreggia e illumina, l'orchestra contribuisce alla più intensa espressione di questa e di quella con la sua colorazione varia e propria. I momenti d'enfasi sono compensati dalla squisitezza di moltissime pagine.

Il compositore ha avuto cura di creare al dramma una ben determinata atmosfera sonora, e in ciò è riuscito splendidamente.

Circa i caratteri dei personaggi, ne ho già detto qualche cosa seguendo il corso della rappresentazione. Sono nettamente individuati la Comandante, Sintram e complessivamente il gruppo dei cavalieri.

Giosta ed Anna fanno quasi unica persona, confusi nel sentimento del reciproco amore.

Aggiungerò che con quest'opera, come già con la *Francesca da Rimini*, Riccardo Zandonai si afferma uomo di teatro dall'istinto sicuro.

Il Popolo d'Italia - Roma.

Il racconto di Giosta, il coro dei Cavalieri e il finale colorito e gioiosamente festoso del primo atto; la presentazione, in cui ognuno dei tredici tipi è esposto con un atteggiamento melodico che corrisponde al proprio carattere, la scena della commedia al secondo atto; la canzone del Natale al terzo; la imprecazione della folla e la scena dell'arrivo e della morte della Comandante con tutto il finale del quarto costituiscono pagine di rilevante valore e degne in tutto della fama che questo nobilissimo musicista ha saputo conquistarsi attraverso le dure lotte e gli appassionati sforzi da lui compiuti durante le sue vittoriose battaglie dell'arte.

RUBINSTEIN (A.)

Sei Studii per Pianoforte

Op. 23

Revisione di G. TAGLIAPIETRA

EDIZIONI G. RICORDI & C.

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

HOLL (A. E.) — *A Dictionary of Modern Music and Musicians*. (J. M. Dent & Sons, Londra).

Scopo di questo nuovo dizionario è di fornire al musicista, ed in genere al lettore, un conciso e pratico sguardo a tutti i rami della moderna attività musicale... È un indispensabile supplemento moderno per quanti possiedono la presente edizione del Dizionario di Grove. Tale preciso compio venne disimpegnato sotto la direzione del Dr. A. Eaglefield Hull, da un comitato editoriale composto da: Dr. Sir Hugh Allen, Prof. Dr. Granville Bannock, Dr. Edward J. Dent, Sir Henry J. Wood, i quali si sono associati nei vari paesi altri musicisti e musicologi riuniti in sottocomitati nazionali, dove figurano parecchi tra i più bei nomi dell'arte e degli studi odierni. Un'organizzazione imponente. La quale, appunto perché riunisce tante forze diverse, fa sorgere il dubbio che non sia stato facile ridarla ad un lavoro comune sistematicamente unico. E prima di tutto l'elenco dei sottocomitati nazionali stupisce per disuguaglianza. Mentre la Francia ha ben 9 buoni membri, la Germania ne ha 3 soli, l'Austria 6 pure buonissimi, l'Italia 2 ed in realtà uno solo.

La materia del Dizionario comprende i due campi indicati dal titolo: *Musica e Musicisti*. Quest'ultimo è argomento bio-bibliografico, mentre l'altro riguarda l'arte stessa, molto più interessante degli uomini che la praticano. Da altra parte una delle ragioni d'essere di questo dizionario è proprio quella di dare notizie sulle nuove fasi della musica e sui lati della tecnica, che si svilupparono di più negli ultimi anni, cioè Armonia ed Orchestrazione. Difatti sui Colori e Valori Orchestrali tratta per ben sei colonne Sir H. J. Wood, una delle maggiori competenze d'Inghilterra. La Prefazione avverte poi che « il principale articolo tecnico è quello sull'Armonia, che venne scritto non da un solo autore, di cui le vedute, benché interessanti, potevano essere unilaterali, bensì da vari collaboratori, che si sono riuniti più volte in comitato per discutere a viva voce, ed hanno dato materiali su vari punti al Redattore Generale ». Il Comitato era costituito niente meno che da Sir Hugh Allen, Bela Bartok, Arnold Bax, Eugène Goossens, Dr. A. E. Hull, Prof. Tovey, Dr. Vaughan Williams, Prof. Dr. Granville Bannock.

Malgrado tanta serietà di propositi e solidità di competenze, ci sia permesso confessare che, a nostro giudizio, la materia teorica non ha trovato la necessaria precisione, quella che si raggiunge soltanto una volta scoperto il giusto punto di vista, ed ottenuta la visione chiara. L'Introduzione Storica non pare molto seria, né nel capoverso che vorrebbe riassumere l'origine prima dell'armonia, né per l'altro che vorrebbe spiegare l'origine della batuta ed il chiarificarsi del periodo musicale, non evitando l'equivoco tra forza propulsiva di moto ritmico propria del tempo in battere, e forza dinamica che, specie nella polifonia vocale fino al 500, godeva d'una grande libertà. A pag. 218, dopo aver detto bene che le dissonanze « più divenivano familiari, e più declinava il loro valore emozionale », si aggiunge: « Una volta passavano nella categoria delle consonanze, e si dovettero inventare dissonanze nuove e più aspre ». Non crediamo esistano consonanze né dissonanze, bensì note di riposo e di moto, ma se la distinzione tradizionale avesse fondamento positivo, non comprenderemmo come una dissonanza potesse diventar consonante solo perché chi se ne serve vi ha fatto l'abitudine. Intendiamo bene il concetto di chi scrisse, ma l'espressione è infelice. In complesso tutto l'ampio articolo sull'Armonia spiega fatti nuovi con criteri sorpassati, quindi è di valore intrinseco limitato.

Il lato bio-bibliografico mostra i segni della troppo numerosa collaborazione; ora periodi concisi, ora notizie diluite; ora espressioni quasi aspre, ed ora palesemente amichevoli.

Per la parte italiana diamo solo alcuni esempi. Di teatri che meritino di essere nominati non abbiamo trovato che La Scala a Milano, ed a Roma il Costanzi ed il Teatro del Piccolo, quest'ultimo con riferimenti a fondatori, collaboratori. — Aprendo a caso troviamo che su Mario Castelnuovo-Tedesco, uno dei più bei nomi della Giovane Scuola nostra, vi sono appena 5 righe di testo seguite da una bibliografia che dice un po' di ciò che ha tacito il redattore: « uno dei più nazionali ed originali compositori », di cui si parla per uno spazio maggiore di quello dato a Verdi. Così pure di A. Vessella si parla più che di Arturo Toscanini. — Mancano buoni musicisti come D. Perrachio, S. de Solis, P. Coppola, Ticiadi, N. Rossi, C. Zecchi; mancano pure G. Pannain e Vantelli tra i musicologi, mentre si illustrano non poche persone presso che ignote. La completezza e l'esattezza delle notizie lasciano spesso a desiderare, e talvolta rasentano lo sgarbo od il comico. Per esempio, si ricorda con insistenza l'insuccesso del melodramma d'un vecchio innocuo maestro: inutile dire che prova una volta di più la verità della parabola evangelica della paglia e della trave. D'un altro, che notoriamente non sa né dirigere né suonare, si dice che si « è dedicato con successo alla direzione d'orchestra ed a suonare il pianoforte ». Per la dignità della musicologia italiana auguriamo che una ristampa del Dizionario dia occasione a seri ritocchi.

CARABELLA (E.) - MUCCI (E.) — *L'Oratorio Musicale e «La Resurrezione di Cristo» di Lorenzo Perosi*. (Bottega di Poesia, Milano).

Il libro consta di tre parti: la vita di Lorenzo Perosi; un riassunto della storia dell'Oratorio; ed un'illustrazione de *La Resurrezione di Cristo*; tutte e tre hanno carattere di divulgazione diretta al pubblico di una cultura media, e sono scritte con sincero amore per l'argomento trattato, in forma facile e gradevole. Diciamo anzi subito d'aver letto con piacere questo volumetto, e d'avergli perdonato i lati più deboli, proprio per lo spirito che lo anima, per l'amore con cui parla dell'artista e dell'amico caro e tanto sveduto.

Si sarebbero potuti risparmiare il capoverso di chiesa, che sa di lode ampollosa, ed i confronti con Michelangelo; ma in complesso la narrazione della vita del maestro è calda d'ammirazione, ma senza troppe esagerazioni. Una lode speciale agli autori per la discrezione con cui seppero toccare punti dolerosi.

Lo sguardo alla storia dell'Oratorio non vuol essere uno studio originale, né diretto a dotti; in complesso crediamo dunque, ch'esso renda note al più molte cose che non tutti sanno, ed è già un'opera buona. Certo non sapremmo accettare alcune affermazioni, né tutti i particolari recati sull'opera musicale di S. Gregorio Magno (di cui oggi, prudentemente, si può dir solo che di canto si è occupato, ma senza poter dir quanto né come), né le notizie sui rapporti corsi tra S. Filippo Neri e Palestrina (finora non se n'è trovata nessuna traccia storica). Stupisce poi il contrasto fra lo spirito chiaramente religioso e cattolico dell'insieme del libro e l'esilità di certe citazioni, dove l'anima della reazione antiprotestante del secolo XVI-XVII viene qualificata ristretta ed ipocrita, mentre poi si esalta l'opera di S. Filippo che di quella reazione fu uno dei più attivi fautori.

Malgrado tali mende, ripetiamo, questo volumetto ci pare una buona pubblicazione, che giova a dare a molti sinceri amatori di musica un'idea sia pur limitata di ciò che rappresenta nell'arte nostra Lorenzo Perosi, anima

infantile, trasparente, musicista nato, che sta soffrendo e lottando, volesse laddo per ritornare alla vita del pensiero e dell'arte.

GIULIO BAS.

REINITZ (Dr. M.) — *Beethoven im Kampf mit dem Schicksal*. (Rikola Verlag, Vienna).

Da documenti e da notizie sicure, che l'autore ha trovati e raccolti, viene qui tracciato un quadro che mostra la più importante fase della vita del Maestro, la sua faticosa lotta contro il destino, combattuta durante tutta la sua dimora a Vienna, la seconda patria. L'inevitabile destino della totale sordità, gli umanamente toccanti episodi della sua vita d'artista, i suoi rapporti cogli altri grandi uomini del tempo, i contrasti colla famiglia, le gravi difficoltà incontrate per arrivare alla prima esecuzione delle due opere principali: la IX Sinfonia e la Missa solenne, il 7 maggio 1824 (i due capolavori di cui, quest'anno, ricorre il centenario) tutto ciò viene qui prospettato in maniera assai efficace.

Il libro, molto interessante per chi abbia cultura ed amore alla vita intellettuale, contiene tante cose e notizie finora sconosciute sulla vita di Beethoven, che noi lo raccomandiamo cordialmente.

O. S.

BONAVENTURA (A.) — *Manuale di Cultura musicale*. (R. Giusti, Livorno).

FAVILLI (E.) — *Compendio di Storia della Musica*. (C. Tarantola, Piacenza).

Entrambi i volumi sono stati espressamente composti come libri di testo per gli Istituti Magistrali e altre scuole dove i recenti programmi educativi impongono pure lo studio della musica. I due lavori rispondono bene al loro scopo e se da essi non si può ricavare che una semplice infarinatura, non è certo loro colpa, bensì dei programmi nei quali devono servire e vennero composti. E non abbiamo certo l'intenzione, né sarebbe questa la sede, d'innalzare una discussione su di un tema... discutibile. Dei due libri il primo è più equilibrato; sebbene la materia trattata sia più vasta del secondo, i vari argomenti sono stati riassunti con mirabile senso di proporzione. Non così il secondo, dove, ad esempio, i soli musicisti del secolo XIX occupano un terzo dell'intero volume. Nel primo avremmo desiderato una maggior precisione nelle date. E più ci ha sorpreso veder ancora attribuita al Pergolesi la melodia *Tre giorni son che Nina*, mentre la moderna critica la ritiene ormai di altro autore. Tuttavia, dato lo scopo dei due libri, i difetti citati sono lievi e non ne diminuiscono la bontà pratica.

f. n.

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo**

MAZAS (J. F.).

Studi speciali. Op. 36. Revisione di M. Corti :
E. R. 107. - Libro I. Studi speciali
E. R. 108. - » II. » brillanti
E. R. 109. - » III. » artistici

POLO (E.).

E. R. 192. - *Trenta Studi a corde doppie*,
progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione

SAINT-LUBIN (L. de).

E. R. 84. - *Sei grandi Capricci*. Op. 42. (Re-
visione di R. FRANZONI)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MUSELLA (S.) — *Poème de Mal*. Poesia di A. Silvestre musicata per Canto e Pianoforte.

ESPOILE (R. H.) — *Huainito*. Letra de Hilario Saenz. (G. Ricordi e C. - Editores - Buenos Aires).

La filiale di Buenos Aires della Casa Ricordi, oltre allo spingere nell'America latina la vastissima produzione della Casa madre, ha da qualche tempo iniziato per proprio conto la pubblicazione di musiche di autori argentini e di connazionali abitanti là, veri pionieri dell'arte. Le due composizioni per canto che ora vengono presentate, possiedono appunto i caratteri delle due diverse nazionalità. Il poema del maestro Musella è il lavoro caldo, vibrante di un musicista raffinato, provento nell'arte sua, e che deriva da una nazione ove l'arte è già matura. Nella lirica dell'Espoile (premiata al concorso dell'Associazione wagneriana di Buenos Aires) si trovano evidenti i segni d'una razza impetuosa in cui l'arte si sta sviluppando. Quindi prevalenza dei ritmi vivacissimi di danza, procedimenti per linee nette, quadratura precisa. Entrambi i lavori non presentano grandi difficoltà d'esecuzione, né vocale né pianistica. Sono presentati in veste elegante ed accurata e senza dubbio verranno accolti e divulgati degnamente nei ritrovi aristocratici e nei concerti da camera insieme alle altre migliori opere del genere della produzione moderna.

C. R.

CASELLA (A.) — *Tre Canzoni trecentesche*. S. o. T. - *Due Liriche da «Lo Specchio»* di Raisa Oekienizkaia-Naldi. - *La sera fiavelana*. Laudi di G. D'Annunzio. - *Quattro favole romanesche* di Trilussa. (G. Ricordi e C., Milano).

Da l'Oru di Palermo.

Queste riflessioni quasi filosofiche ci sono suggerite da quattro fascicoli di canti composti da Alfredo Casella e editi dal Ricordi, tre dei quali portano in fondo la data Asolo, Agosto-Settembre 1923 e solo uno quella di Roma, Giugno 1923. Sono dunque i suoi *devoirs des vacances* (così li chiamò argutamente uno scrittore francese) quelli che il Casella ci presenta, vacanze che supponiamo lietamente trascorse in quel di Treviso in compagnia di G. F. Malipiero. Ma «il ridentarsi del sentimento all'aspetto delle ridenti campagne» non ha placato affatto Alfredo Casella, che è sempre l'enfant terrible della produzione italiana moderna, il musicista che turba il quieto vivere a tanta parte del pubblico e della critica italiana, e la vertice fuori dai gangheri molti dei suoi colleghi. Eccole qui in persona in queste *Quattro favole romanesche* di Trilussa per canto e pianoforte. Non accettate forse *Er cocodrillo* con le sue atroci combinazioni politonalità? Ma convenite però che l'effetto umoristico fra l'organico scordato tipo «Strawinsky» riprodotto dal pianoforte e la voce che canta la sua romanzetta sentimentale è pienamente riuscito; e così pure riusciti possono dirsi gli effetti di comico declamato de *L'elezione del Presidente*.

Passiamo ora ad un Casella più serio: *La sera fiavelana* sulla laude omonima di Gabriele D'Annunzio, le *Due Liriche da Lo Specchio* di Raisa Oekienizkaia-Naldi,

le *Tre canzoni trecentesche*. Qui è più difficile convenire in qualche cosa; e si conviene di massima in tutto e in nulla. Ma se il convenire può essere adattato come criterio relativo, bisogna riconoscere che il senso lirico di marca prettamente italiana come lo dimostra e lo possiede Alfredo Casella è assai lontano dal ritrovarsi in altri modernissimi autori oltremontani che scrivono oggi per una e più voci certe acrobazie da farli ritenere non lontani, pur usando la massima obblività di giudizio... dal manicomio. Cito, ad esempio del Casella, l'intera laude del D'Annunzio, in cui mi sembra perfetta l'esteriorizzazione musicale dei sentimenti espressi dal poeta e la prima delle *Canzoni trecentesche*: Giovane bella, luce del mio core... di Cino da Pistoia, in cui il senso diffuso di arcaismo è ricercato e pienamente ottenuto con mezzi modernissimi che non possono, non debbono turbare affatto un intelligente ascoltatore. E da per tutto una cura grandissima, minuziosa di lasciare al verso la massima libertà di movimento, nel non soffocare sotto la costanza del grave peso ritmico la scioltezza dei metri e la vivacità delle immagini.

LIAPOUNOW (S.) — *Sextuor pour Piano, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse*. op. 630. (J. H. Zimmermann, Riga).

Questo ultimo lavoro del musicista russo, appartiene bensì alla categoria delle opere ben costruite, seriamente, con amore e sapienza; ma appartiene anche alla categoria — vastissima, purtroppo — della musica inutile: inutile nel senso che assolutamente nessuna parola nuova ci reca, né ci fa neppur sperare, né sostanziale e neppure formale. I due allegri — l'iniziale ed il finale — malgrado un certo sapore russo del primo tema — si direbbero piuttosto opera d'un tedesco, d'uno di quei musicisti tedeschi che si tengono tenacemente abbracciati ad una tradizione che non diremmo classica, ma piuttosto accademica, poiché nessun genere di nuovo sviluppo ammette. Più simpatico lo scherzo di sapore orientale — d'un orientalismo un po' facile, fatto di formule già assai sfruttate da Rimsky in poi —; per quanto eccessivo di sviluppi, non sempre logici e spontanei. Il Noffarso ci sembra poi la parte più debole del lavoro, e per il suo sapore non sfugirebbe come intermezzo d'effetto in un qualunque melodramma della fine del secolo.

Lavoro onesto nel complesso, atto a soddisfare musicisti di non eccessive pretese, ma che nessun ricordo lascia nello spirito dell'ascoltatore.

d. p.

DAVICO (V.) — *Variations carnavalesques. Variations sans thème pour Violoncelle et Piano*. (Rouart Lerolle & Cie, Parigi).

Sono dieci episodi brevi e indipendenti, che un dolce profumo e uno squisito senso di poesia legano in un'unità soddisfacente. In questo recente lavoro (data dal 1924), più che in ogni altro, l'autore dimostra una tendenza spiccata alla sintesi, rifiutando ogni sviluppo, del resto non richiesto dalla qualità sognante e raffinata delle sue sostanze. La parte violoncellistica, che raggiunge spesso buone altezze di intima espressività, come nella prima, nella quinta e nella nona variazione, o nell'efficace e suggestivo 2 solo della settima, è sempre di buon effetto ed è parte principale in questo importante lavoro. Il pianoforte accarezza dolcemente il delicato cantare del violoncello o vi collabora nelle pagine di colore con armonie di buon gusto e sonorità sempre preziosissime. Le singole parti sono di facile esecuzione, ma richiedono molta cura e intelligenza. In complesso è cosa di grande interesse e fra le migliori del compositore piemontese.

GAL (H.) — *Quartett in F moll, op. 16, für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell*. (N. Simrock, Berlino).

Buona costruzione, equilibrio e serietà sono le doti di questo Quartetto, più che la qualità della sostanza di non grande interesse e scarsamente espressiva. Con scorrevolezza e felice senso della forma, senza una gran ricchezza contrappuntistica, i quattro tempi si avviliscono in un insieme strumentale sobrio ed equilibrato. Buona sonorità e buoni effetti, specialmente nel secondo tempo, uno scherzo brioso e piacevole, forse la cosa migliore, ma non mai genialità di trovate.

LIUZZI (F.) — *Sonata per Violino e Pianoforte*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Affettuosità e tenerezza espresse con sicura padronanza della forma. È una Sonata in tre tempi, di giuste dimensioni e ben equilibrata. L'elevatezza e la nobiltà del concetto dimostrano le serie intenzioni dell'autore, il quale se pure non riesce ad affermarsi in una vera personalità (evidenti sono le influenze russe e piacentine) segue però una strada decisa e sicura con una limpidezza ed una semplicità ammirevoli. Chiari e spontanei i contrappunti. La Sonata si svolge dolcemente nel tre tempi, dei quali l'ultimo, che con un ottimo senso conclusivo chiude assai bene il lavoro, ci sembra il migliore. Il materiale melodico è sempre molto espressivo, specialmente nella parte centrale del secondo tempo, un breve adagio, riposante ed efficace, che offre un bel contrasto con gli elementi scherzosi e scorrevoli in mezzo ai quali è collocato. Molto dolcezza e buon gusto. Di buon rendimento l'insieme strumentale.

V. M.

BACH (G. S.) — *Sei Sonate o Suites per Violoncello solo*. Revisione di Luigi Forino. (G. Ricordi & C., Milano).

Le Sonate per Violoncello di Giovanni Sebastiano Bach — come, in generale, tutte le composizioni bachiane dedicate a uno strumento solista — oltre alla profondità della concezione musicale, possiedono un'importanza specialissima per il perfezionamento tecnico dell'esecutore. Non è quindi possibile escluderle da un serio programma di studio, del quale — anzi — devono formare una delle parti principali. Senonché le revisioni finora apparse contengono frequenti deplorevoli alterazioni; i revisori, preoccupati solo a diminuire o attenuare le continue difficoltà d'esecuzione, non hanno tenuto di ricorrere a mezzi che alterano il carattere essenziale del lavoro. Il merito principale della presente edizione è proprio quello di presentare le Sonate nella loro forma concettiva originale, limitando le modifiche e le aggiunte a quel piccolo numero che l'esperienza di un lungo insegnamento può convincere essere di reale efficacia. Così, ad esempio, sono state introdotte le indicazioni metronomiche per evitare che l'esecuzione, basata sulle solite parole convenzionali, divenga troppo uniforme con danno del carattere d'ogni singolo brano.

R. P.

HEKKER (W. J. C.) — *Trois Mélodies pour Chant et piano*. (M. Senart, Parigi).

Il noto e valentissimo violoncellista ha dedicato alla voce tre delicati schizzi musicali, melodici, nobilissimi, improntati a uno squisito e raffinato buon gusto.

MASSON (P. M.) — *Chanson de Charles d'Orléans pour Chant et Piano*. (M. Senart, Parigi).

Vecchia canzone richiamata alla vita in una veste moderna.

E. O.

IN TUTTI I TONI

CONCORSI

Il Comune di Montale (Firenze) apre un Concorso al posto di Direttore di quella Scuola di Musica, con stipendio di L. 8000 e scadenza al 30 aprile. Documenti di rito.

Anche il Comune di Pirano ha indetto un Concorso al posto di Maestro di musica comunale, per coloro che avendo il diploma di un Conservatorio, sono abilitati alla istruzione e direzione di un corpo di banda ed orchestra. Stipendio L. 9600. Scadenza il 15 maggio.

NOTIZIE

Si è costituito un nuovo ed eccellente Trio composto dai maestri Pizzetti (pianoforte), Serato (violino) e Mainardi (violoncello), il quale farà un giro dal 15 novembre al 15 dicembre interpretando musiche pizzettiane.

All'Arena di Verona, nella consueta stagione estiva, verranno rappresentate *Gioconda*, e *Mosè* di Rossini.

E' stata definitivamente concretata la stagione al Colon assunta dal sig. Ottorino Scotto, e che si svolgerà coll'appoggio della Municipalità di Buenos Aires. Le opere prescelte sono: *Falstaff*, *Amore dei tre Re*, *Cena delle beffe*, *Fedra* di Pizzetti, *Traviata*, *Aida*, *Marta*, *Chénier*, *Manon* di Puccini, *Romeo e Giulietta* e *Cavalleri di Ekebù* di Zandonai, *Parsifal*, *Lo-hengrin*, *Petruska* e *Gallo d'oro*. Fra gli artisti sono scritturati: il tenore Gigli, il baritono De Luca, i bassi Pinza e Didur, e le signore Muzio, Frances e Rakowska-Serafin. Direttore d'orchestra il maestro Tullio Serafin. La stagione andrà da maggio ad agosto circa.

Il Liceo Musicale Rossini ha istituito, con idea lodevolissima, una cattedra di cultura musicale generale per tutti gli alunni del corso superiore, sieno strumentisti o cantanti. N'è titolare il prof. Giulio Fara già insegnante di Storia ed Estetica della musica nello stesso istituto.

Il maestro Guido Guerrini di Bologna è riuscito primo al Concorso ministeriale per il posto di professore di Composizione al R. Conservatorio di Parma.

Una nuova Società «Amici di Torino» si è costituita in quella città, con forti mezzi finan-

ziari e un vasto programma di pura arte, comprendente varie manifestazioni liriche, orchestrali e anche drammatiche. Le prime avranno luogo nel rinnovato teatro Scribe, ove si eseguirebbe tutto il repertorio di Mozart e molte opere di Paisiello, Cimarosa, Rossini e alcune di Strauss. Le manifestazioni orchestrali comprenderebbero un ciclo permanente di concerti, con una orchestra stabile, e si concluderebbero, annualmente, con due grandi esecuzioni orchestrali-coral.

Alla direzione artistica dei concerti è stato chiamato il maestro Vittorio Gui.

L'avv. Vincenzo Patané, sindaco di Mascali, ha rinvenuto nella biblioteca di un suo vecchio zio prete, un prezioso manoscritto di musica sacra inedita di Vincenzo Bellini, con dedica autografa dell'autore a certo abate Bartolotta. La scoperta ha destato grande interesse nella cittadina. Il componimento belliniano sarà eseguito prossimamente in una chiesa cittadina.

La Camera civile della Corte di Cassazione di Parigi, decidendo circa la causa sollevata dagli eredi Donizetti per la *Favorita*, ha ora deciso che qualora si tratti di un'opera che sia il prodotto di una collaborazione, i diritti di autore su quest'opera comune sono indivisibili, per quanto concerne la vera esazione, da parte degli eredi di ciascuno dei collaboratori. Quando uno di essi viene a morire, il diritto d'autore sull'opera comune sopravvive a vantaggio degli eredi del deceduto fino ad estinzione dei diritti dell'ultimo dei collaboratori.

NECROLOGIO

In Cadenabbia è morto l'11 aprile l'ingegnere Comm. Luigi Brentano, Socio da lungo tempo della Ditta Ricordi. Alle figlie ed ai parenti le nostre vive condoglianze.

Condoglianze affettuose inviamo anche al Cav. Giuseppe Albinati, nostro collaboratore, ed al Sig. Giovanni Gervasini — entrambi da lunghi anni appartenenti alla Casa Ricordi — per la morte delle loro rispettive consorti.

A Parigi dopo lunga malattia e in squallide condizioni finanziarie, si è spento Maurizio Moszkowsky compositore che ebbe già grandissima fama ed eccellente pianista, nato a Berlino nel 1854, sebbene di origine polacca.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E ORCHESTRA D'ARCHI

MARCELLO (B.) (119384). «*Didone*». Frammento di Cantata per S. o T., col Basso continuo realizzato per Orchestra d'Arch. (Partitura - Formato tascabile).

PIANOFORTE Studii

HENSELY (A.). 12 Studii da Sala. Op. 5. (G. Tagliapietra):
— (E. R. 437). Fasc. I. Testo italiano e spagnolo.
— (E. R. 454). — Testo francese e inglese.
— (E. R. 438). Fasc. II. Testo italiano e spagnolo.
— (E. R. 455). — Testo francese e inglese.
RUBINSTEIN (A.) (E. R. 471). Sei Studii. Op. 23. (G. Tagliapietra). Testo italiano, spagnolo, francese e inglese.

COMPOSIZIONI ORIGINALI

LISZT (F.) (E. R. 500). *Sciogli, o cielo, l'anima mia* (*Löse, Himmel, meine Seele*) di Lassen. (G. Tagliapietra).
POLDINI (E.) (119605). *Walter-Pappe* (nach dem Album: *Marionetten*).

OPERE TEATRALI

LOMBARDO (C.). *LA FERRARINA*. Operetta in tre atti. Libretto di G. Adami. Completa.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BEETHOVEN (L. van). *Sinfonie* (A. Casella):
— (E. R. 481). Sinfonia N. 1 a 3.
— (E. R. 482). Sinfonia N. 4 a 6.
— (E. R. 483). Sinfonia N. 7 a 9.
— *Sinfonie* (separate):
— (E. R. 484). N. 1, in *Do* maggiore. Op. 21.
— (E. R. 485). » 2, in *Re* maggiore. Op. 36.
— (E. R. 486). » 3, in *Mi bemolle* maggiore. Op. 55.
— (E. R. 487). » 4, in *Si bemolle* maggiore. Op. 60.
— (E. R. 488). » 5, in *Do minore*. Op. 67.
— (E. R. 489). » 6, in *Fa* maggiore. Op. 68.
— (E. R. 490). » 7, in *La* maggiore. Op. 90.
— (E. R. 491). » 8, in *Fa* maggiore. Op. 93.
— (E. R. 492). » 9, in *Re minore*. Op. 125.

RESPIGHI (O.) (119778). *Pini di Roma*. Poema sinfonico per Orchestra. Riduzione dell'Autore per Pianoforte a quattro mani: I. *I Pini di Villa Borghese*. — II. *Pini presso una Catacomba*. — III. *I Pini del Gianicolo*. — IV. *I Pini della Via Appia*.

VIOLINO SOLO

DANCLA (C.) (E. R. 472). 20 Studii belliniani e caratteristici. Op. 73. (M. Anzolelli). Testo italiano e spagnolo.
RODE (P.) (E. R. 473). 12 Studii. (M. Anzolelli). Testo italiano, spagnolo, francese e inglese.

VIOLINO E PIANOFORTE

VIEUXTEMPS (E.) (E. R. 504). *Ballata e Polonese*. Op. 38. Interpretazione, revisione e dirigibilità di M. Anzolelli.
VITALI (T.) (E. R. 505). *Ciaccona*. (M. Anzolelli).

ORCHESTRA

RESPIGHI (O.) (119777). *Pini di Roma*. Poema sinfonico: I. *I Pini di Villa Borghese*. — II. *Pini presso una Catacomba*. — III. *I Pini del Gianicolo*. — IV. *I Pini della Via Appia*. (Partitura - Formato tascabile).
VITTADINI (F.) (119893). *Armonie della notte*. Preludio. (Partitura - Formato tascabile).

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BUYA (A.). *Nuovo Metodo per Violino*. Parte II, Fasc. III. Seconda e terza posizione. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GENEST (E.). *L'Opéra Comique connu et inconnu*. (Libr. Fischbacher, Paris).
LUNELLI (R.). *Mozart nel Trentino*. I. L'ambiente musicale roveretano settecentesco. (A. Scotto, Trento).
PACCAGNELLA (E.). *L'elaborazione tematica nelle Opere di J. S. Bach*. — *Nuovi principi didattici per lo Studio del Pianoforte*, Teoria e Composizione. (Arti Grafiche, Monza).
RAMBELLI (D.). *Il Violinista moderno*. Del ritmo e dei contrasti ritmici. Fasc. III. (F. Bongiovanni, Bologna).
READ (E.). *Studies in Sight-Singing*. (J. Williams Ltd., London).
SCHOLES (P. A.). *The Listener's History of Music*. Vol. 1. (Oxford, University Press).
WHITTAKER (W. G.). *Fugitive Notes on Some Cantatas and the Motets of J. S. Bach*. (Oxford, University Press).

L. E. FERRARIA

Cento Studii del Ritmo per pianoforte

E. R. 540. - Trenta piccoli Studii.
E. R. 156. - Trentatre Saggi ed Improvvisi.
E. R. 539. - Trentasette Studietti.
Testo italiano - Texte français - English text
Deutscher text.

EDIZIONI RICORDI

**MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte**

- RACHELET (A.). *La Chanson des trois Rois*. Poésie d'A. Bazill. (Au Ménestrel, Paris).
- BARBIROLI (A.). *Il Tongo del misatore*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- BRUNEAU (A.). *Le Jardin du Paradis*. Cante lyrique en quatre acte d'après ANDERSEN: Morceau détachés: N. 3; N. 5; N. 6. (Au Ménestrel, Paris).
- CANTELOUBE (J.). *Chants d'Auvergne: La Pastoura als camps*. — *L'Arade*: 1. Los Lauraires. (Au Ménestrel, Paris).
- CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Shakespeare Songs*. Book V. Book VI. (J. & W. Chester Ltd., London).
- CLAUSETTI (P.). *Nel meriggio*. Poesia di P. Papa. — *La canzone di Pierrot*. Parole di C. Padovani. — *La nonna fta*. Poesia di S. Ferrar. — *E nel mio sogno*. Poesia di V. Aganoor Pompili. (F. Bongiovanni, Bologna).
- DALAYRAC. *Sergines ou l'Alce de l'amour*. Comédie en quatre actes. Acte I, scène III; Acte II, scène III. — *La jeune prude*. Comédie en un acte. Scène 9. Recueillis par H. Expert. (M. Senart, Paris).
- DAVICO (V.). *Canli minimi*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- DE LUCA (M.). *Tiempo passate!* — *Lussateme cantà*. Canzoni napoletane. (F. Bongiovanni, Bologna).
- DEUDONNE (A.). *Deux Motets*: 1. Ave Maria, 2. Tota pulchra es. (M. Senart, Paris).
- ERBETTA (R.). *S. Francesco del deserto*. Lirica mistica. (A. Zoboli, Montecarlo).
- GUI (V.). *Les Colombes*. — *Soror dolorosa*. — *Omb*. — *Arpège*. — *Heure d'été*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- HAUDEBERT (L.). *Dieu vainqueur*. Psaume pour Orchestre, Orgue, Chœurs et Soli. Rédaction pour Piano et voix. Texte extrait des Psaumes par M. Haudebert. (M. Senart, Paris).
- HONEGGER (A.). *Six Poésies de J. Cocteau*. (M. Senart, Paris).
- HUE (G.). *Chanson Alsacienne*. (Au Ménestrel, Paris).
- JAQUES-DALCROZE (E.). *Le cœur qui chante*. 12 chansons dans le style populaire. (M. Senart, Paris).
- KLINGSOR (T.). *Cinq Monodies sur des poèmes*. (M. Senart, Paris).
- JENKINS (T.). *Night Thoughts*. (Mixed Voices). — *The Mulberry Bush*. (J. Williams Ltd., London).
- MALLIA PULVIRENTI (J.). *Fiorita d'amore*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MEHUL. *Euphrosine ou le tyran corrigé*. Comédie en trois actes. Acte I, scène I. Recueillis par H. Expert. (M. Senart, Paris).
- MOELLER (H.). *Spanische, Portugiesische, Katalanische, Baskische Volkslieder*. — *Französische Volkslieder*. (B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig).
- MORRIS (G.). *Come Again*. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
- PETRIDIS (P. J.). *Mélodies grecques*. (M. Senart, Paris).
- REGLI (G.). *La sorellina dorme*. Duetto per soprano e contralto. (F. Bongiovanni, Bologna).
- RITUCCI-CHINNI (F.). *Cascetti!* Canzone abruzzese. (F. Bongiovanni, Bologna).
- ROLAND-MANUEL. *Trois Romances de P. J. Toulet*. (Au Ménestrel, Paris).
- ROWLEY (A.). *Ring out, wild Bells*. Two Part Song. — *O softly singing Lute*. — *My lovely wanton Jewel*. (Winthrop Rogers Ltd., London).
- SCHIERBECK (P.). *Le tombeau du poète Hafiz*. Poésie persane. (M. Senart, Paris).
- SETACCIOLE (G.). *Liriche: La campana* (A. Graf). — *Nebbia* (Akahito). (F.lli De Santis, Roma).
- TICCIATI (F.). *Va, soffiò di vento*. (J. & W. Chester Ltd., London).

- TIRINDELLI (P. A.). *Liriche: Pastorella*. — *Ultimo ricordo* (Stecchetti). — *Serenitas*. — *Perché* (Contessa Lara). — *Canzonetta* (ignoto anteriore al 1615). — *La ritrosa* (L. Mosand). — *Una fanciulla parla* (dal francese). — *E lo mio amore* (Stornello toscano). — *Spes* (A. Negri). — *Quies* (A. Negri). (F.lli De Santis, Roma).
- VALLARO (G.). *Notte di pianto*. Serenata hésitation. (Casa Ed. Piemonte, Casale Monferrato).
- WIDOR (Ch. M.). *Neris*. Drame lyrique. Morceau détachés: N. 1; N. 5 (Au Ménestrel, Paris).
- WILLIAMS (G.). *The Windmill*. (Winthrop Rogers Ltd., London).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI
HONEGGER (A.). *Chant de joie pour Orchestre*. (M. Senart, Paris).

**PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore**

- ERBETTA (R.). *El Picafor*. Tango Milonga. (A. Zoboli, Montecarlo).
- MASCHERONI (V.). *Baltimore*. Fox-trot. — *Togo*. Fox-trot-jazz. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MOLETTI (N.). *Kulléh*. Shimmy-canzone. — *Portami a danzar*. One-step-canzone. — *Royal*. One-step-canzone. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ORGANO

- BEAUME (V.). *L'Harmonium Classique*. Série de pièces variées pour Harmonium ou Orgue sans pédales obligés. Vol. I. (Foetisch frères, Lausanne).
- GUNTER (R.). *Fünf Chorvorspiele*. Op. 1. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- KAHN (R.). *Vier feierliche Gesänge für einstimmigen Chor mit Klavier Orgel oder Harmonium*. Op. 70. (N. Simrock, Berlin).
- MALEINGREAU (P. de). *Préludes à l'Introit pour Orgue sans pédale*. (M. Senart, Paris).
- MEISTER (C.). *Marches religieuses pour Orgue*. Op. 12. (Foetisch frères, Lausanne).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zanussi - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani**

- MARCELLO (B.).
E. R. 382. - *Toccata con variazioni per Clavicembalo o Pianoforte*. (F. BOGHEN).
- PHILIPP (L.).
Studi tecnici per l'insegnamento superiore del Pianoforte.
- E. R. 101. - *Volume I. Studi tratti da Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Kessler, Kreutzer e Moscheles*.
- E. R. 102. - *Volume II. Studi tratti da Chopin, Cramer, Czerny, Kessler, Liszt, Mendelssohn, Schumann e Weber*.
- PISCHNA (J.).
E. R. 96. - *Sessanta Esercizi progressivi*. (E. MARGANO).

EDIZIONI G. RICORDI & C.
INDIRIZZI UTILI
Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
- CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
- GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
— *Fratelli Serra*. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
- MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
- NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
- PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
- PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
- ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
- TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
- TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
- VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.
- Strumenti e Accessori.
- NAPOLI.
P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

**CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi**

 Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)
fondata nel 1880

INGROSSO ————— DETTAGLIO

 Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
rinomati Mandolini « Felice Arpino »

 Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta


**DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE**
Macchine Perfette
SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

**STRUMENTI MUSICALI
IN GENERE**
**BAROZZI PIERO
LUINO**


 (Logo Maggiore)
Casa propria - Telefono 1-12

Chiedere Catalogo campioni

PIANOFORTE A DUE MANI

- GUALDO (F.).
118582. - *Carillon*.
- LABROCA (M.).
118052. - *Salle* (Preludio - Aria - Toccata).
- LUNGI (P. L.).
Le Canzoni.
118385. - 1. *Canzone stanca*.
118386. - 2. *Canzone senza pace*.
- ROMANO (E.).
117172. - *In memoria d'un amico che nel piano visse ridendo... rise morendo*.
117173. - *Le réveil à musique*.
117174. - *Vecchio campanile*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO V. MAGGIO MCMXXV



*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI
AUTOPIANI
HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

FARA G. - Bricciche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Piceno	Pag. 143	certi	Pag. 150
BONAVENTURA A. - Il sentimento della fanciullezza nella musica	" 147	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica	" 165
RIVISTA DELLE RIVISTE: Nuovi trovati formali d'Arnold Schönberg. - Italia. - Estero	" 152	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	" 169
VITA MUSICALE: Le prime rappresentazioni. - Teatri. - Con-		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 170

BRANI MUSICALI:

R. MASSARANI: *Bianca luna*.
 A. FAVARA: *Nota di Vittoria* (Dalla raccolta di canti di Sicilia).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

BEETHOVEN (L. Van)

SINFONIE

per Pianoforte a due mani

Edizione riveduta da E. POZZOLI

E. R. 401. VOLUME I. (Sinfonie N. 1 a 5).
 E. R. 402. VOLUME II. (Sinfonie N. 6 a 9).

Sinfonie separate

E. R. 403 a 411: N. 1, in Do maggiore. Op. 21 - N. 2, in Re maggiore. Op. 36 - N. 3, in Mi bemolle maggiore. Op. 55 - N. 4, in Si bemolle maggiore. Op. 60 - N. 5, in Do minore. Op. 67 - N. 6, in Fa maggiore. Op. 68 - N. 7, in La maggiore. Op. 92 - N. 8, in Fa maggiore. Op. 93 - N. 9, in Re minore. Op. 125.

SINFONIE

per Pianoforte a quattro mani

Edizione riveduta da A. CASELLA

E. R. 481. VOLUME I. (Sinfonie N. 1 a 3).
 E. R. 482. VOLUME II. (Sinfonie N. 4 a 6).
 E. R. 483. VOLUME III. (Sinfonie N. 7 a 9).

Sinfonie separate

E. R. 484 a 492: N. 1, in Do maggiore. Op. 21 - N. 2, in Re maggiore. Op. 36 - N. 3, in Mi bemolle maggiore. Op. 55 - N. 4, in Si bemolle maggiore. Op. 60 - N. 5, in Do minore. Op. 67 - N. 6, in Fa maggiore. Op. 68 - N. 7, in La maggiore. Op. 92 - N. 8, in Fa maggiore. Op. 93 - N. 9, in Re minore. Op. 125.

SONATE

per Pianoforte a due mani

Nuova edizione critica di A. CASELLA

E. R. 1. VOLUME I. E. R. 2. VOLUME II. E. R. 3. VOLUME III.
 SONATE SEPARATE: E. R. 331 a 349: Sonata Op. 2, N. 1. - Sonata Op. 7. - Sonata Op. 10, N. 1. - Sonata Op. 13. - Sonata Op. 14, N. 1. - Sonata Op. 14, N. 2. - Sonata Op. 26. - Sonata Op. 27, N. 1. - Sonata Op. 27, N. 2. - Sonata Op. 28. - Sonata Op. 31, N. 3. - Sonata Op. 49, N. 1. - Sonata Op. 49, N. 2. - Sonata Op. 53. - Sonata Op. 54. - Sonata Op. 57. - Sonata Op. 79. - Sonata Op. 81. - Sonata Op. 106.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



Bricciche di Etnofonia Marchigiana

Saggio sul Piceno

Un mio modesto saggio su i canti del popolo d'Italia mi valse una dolce rampogna di un carissimo amico, il Dr. Giuseppe Radiciotti, musicologo di que' buoni, e marchegiani per giunta, che letto il libro subito mi scrisse come avesse dovuto, con dispiacere, notare, non essere nelle mie pagine cenno delle sue Marche «ove pure tutti cantano, dal marinaio alla spigolatrice e dove par che siano melodiche perfino le sirene delle fiandre e delle cartiere ed il cui popolo ha dato all'arte un Pergolese, uno Spontini, un Rossini».

Che rispondere altro se non che l'amico ed il musicologo avevano cento volte ragione e che unica mia discolta per quella e le molte altre lacune e difetti poteva essere, se pur si voleva abbonarmola, la scarsità del materiale precedentemente pubblicato, il nessun aiuto avuto dagli studiosi marchigiani e sopra tutto il non voler essere il mio che un modesto, modestissimo primo saggio? Un primo saggio molto sintetico, della nostra etnografia musicale, che altra mira non aveva che quella di spronare i giovani musicisti (e non musicologi soltanto) ad amare, studiare, parlare nei loro lavori la lingua musicale materna, l'antica e genuina musica della patria nostra tutta pervasa dallo slancio e dal calore del forte e gentili sangue italico, da un pezzo messo da parte o quanto meno infarcito fino alla gola di preziose sdolcinate francesi e macchinose ruvidezze teutoniche.

Ma ecco che un appassionato ed intelligente dilettante di studi etnofonici, il Dr. Raffaele Ciferri, figlio delle Marche, affida a me il gradito incarico di tenere a pubblico battesimo alcuni suoi appunti di etnofonia picena. Non è certo tutto ciò che il Dr. Radiciotti desiderava, ed anzi la lamentata lacuna del mio saggio non viene colmata che in piccolis-

sima parte; ma, in cambio, questi brevi appunti non solo sono interessantissimi per se stessi ma, ed è quel che più importa, rivelano nell'A. una vera tempra di etnologo che ci può far sperare, nonostante che altri lavori assorbano la sua attività, che il dilettante diventi una recluta effettiva e ci dia nuovi e più importanti contributi etnofonici.

Ho chiamato il lavoro «appunti» pel suo carattere frammentario, ma, per la finezza di certe osservazioni e soprattutto per la giudiziosa scelta di alcuni temi, esso vale uno studio. Come il lettore potrà vedere, non è la solita raccolta di canzoni più o meno autoctone cadute in dominio del volgo, ma accanto a motivi popolari figurano anche preziosi esempi di musica etnica allo stato nascente, non ancora liberatasi dal tono della parlata: piccole gemme delle forme etnofoniche più pure e primitive di cui ad esempio le ninne nanne sono le melodie più complete. Mancano i canti con i quali i contadini di tutte le regioni vogliono accompagnare le sacre opere dei campi, ma io sono certo ch'è questione di tempo e che verranno anch'essi. Mende di trascrizione non mancano, ma son poche e chi è senza peccato scagli la prima pietra.

Il Dr. Ciferri, che prese a motto dei suoi studi una frase del Gregorovius: «Il canto popolare è il tesoro della nazionalità» e che fu amorosamente ed efficacemente aiutato nel lavoro di raccolta dalla sua adorata mamma e dalle gentili sorelle, osserva in primo luogo che le Marche sono una delle poche regioni che hanno conservato puro il dialetto da barbarismi e neologismi, restando così assai vicino alla lingua italiana forse più che lo stesso toscano. Però la delimitazione attuale delle Marche manca di nesso geologico, non risponde né a criteri etnici né a criteri storici, e da ciò la mancanza di unità linguistica ed etnofonica. Infatti, la tradizione musicale delle Marche settentrionali assai si assomiglia a quella Romagnola (la cosa era inevita-

bile data la potenza dell'etnos romagnolo) con lieve influsso toscano; mentre nel centro, oltre la linea del fiume Chienti, col dialetto umbro-marchegiano si rinvengono una tradizione fonica in gran parte autoctona che si perde ben poco col degradare verso l'Abruzzo ove invece si riscontra qualche lieve infiltrazione di canti etnici del Lazio.

* *

Se dunque il Dott. Ciferri si è accinto a raccogliere i dati etnofonici delle Marche basse, cioè approssimativamente delle Provincie di Macerata e Ascoli Piceno, non è solo perché da lui più conosciute ma perché in realtà la zona del Piceno è quella che ha conservato più puri gli usi e costumi tradizionali, mentre le Marche alte possono dirsi, etnofonicamente parlando, una derivazione della Romagna.

Il Dott. Ciferri che nel materiale inviati non si cura né della danza locale, — il saltarello, — né di altra musica che non sia vocale, osserva che la musica popolare picena manca di quella facile e fluida vena melodica che si ritrova in altre regioni e che i caratteri dominanti sono l'uniformità melodica e ritmica; caratteri del resto comuni alla musica etnica veramente primitiva di molte altre regioni. Il guaio è che nella canzone popolare tutto si riduce a due o tre temi appena variati nel ritmo dalle esigenze sillabiche. I canti, spesso gravi, lenti, quasi ieratici nella loro sconsolata malinconia, constano per lo più di uno o al massimo di due temi, in tonalità generalmente maggiori, in tempi larghi e ben quadrati. Tutti questi caratteri musicali, come acutamente ha osservato l'egregio raccoglitore, rispecchiano fedelmente il carattere eminentemente calmo e tranquillo del popolo, dedito nella parte montana esclusivamente alla pastorizia e ad una agricoltura primitiva, e nella parte litoranea ad una limitatissima industria della pesca. Ed anche la storia di questa regione è specchio del carattere dei suoi abitanti in quanto, nelle sue linee generali, si può compendiarne in una serie di dominazioni passivamente subite. Questi caratteri, uniti al senso della religione e un tempo della superstizione, all'indole poco espansiva ed alla parsimonia della parlata, non solo si rivelano nella musica tradizionale del luogo, ma altresì nei canti importati dei quali in breve modifica prima il ritmo, togliendogli ciò che possa esserci di men che regolare, e

poi, quasi sempre, la melodia, semplificandola anche se talvolta ciò turba la perfetta corrispondenza tra la musica ed i versi. Così pure l'innata onestà di parlare e gentilezza d'animo fan sì che i versi, quasi mai né brutali né osceni, vadano ricchi di accenti dolcissimi e delicati.

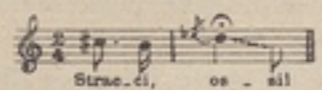
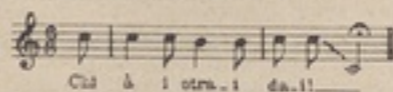
Nei canti piceni, alla grande semplicità della melodia — in cui notasi la quasi assenza di abbellimenti, e per lo contrario, l'abbondanza di note coronate tenute a perdita di fiato — corrisponde una eguale semplicità armonica. Monotonali, senza modulazioni, sono quasi tutti individuali ed anche nei così detti « canti a battocco » — battocco è il battaglio della campana — che sono fatti per essere cantati in coro, la polifonia si limita ad una divisione delle voci in due parti che si chiamano e si rispondono, quasi campane, con la stessa frase che poi ripetono assieme. Ma, fatto notevole è, che in questi assieme quando si esca dall'unisono vengano usati gli intervalli di ottava o di quinta, a seconda di quel che impone la diversa tessitura delle voci degli esecutori, ma mai, se non raramente di passaggio, l'intervallo di terza. Cosa che starebbe a provare come il popolo Piceno sia fra quei popoli che anticamente non consideravano la terza come intervallo consonante e che tale impressione auricolare abbia conservato attraverso i secoli. Ad ogni modo è bene ricordare, a titolo di cronaca, come qualche autore ha notato che i canti corali delle Marche hanno l'assolo della donna tal quale gli olandesi, i cotti ed i greci.

Gridi di rivenditori

Come altra volta ebbi a dire, è nei gridi e vociate del rivenduglioli che la musica, allo stato nascente, conserva, con le indecisioni della scala naturale, propria a tutta la musica veramente primitiva, i caratteri etnici puri, comuni alla musica del dialetto o della lingua del luogo. Caratteri che si vanno attenuando fino a perdersi del tutto man mano che la tonalità musicale, ritmo e melodia, viene affermandosi e imponendosi alla parlata che resta distrutta completamente.

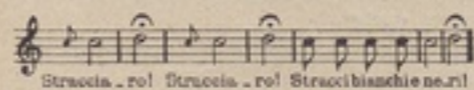
La prima cosa che, stabilendomi a Pesaro, ha colpito il mio orecchio di archeologo della musica, sono state le vociate degli stracciarci che nel punto ove abito io, passano diverse volte al giorno con la filosofica certezza che tutta la povera umanità ivi raccolta vada rapidamente trasformandosi in istracci così da poter ad ogni ora che passa fornire di merce

si amabili compratori. Ecco qui le due versioni delle vociate che i cenclaiuoli di Pesaro m'han cantando da mattina a sera

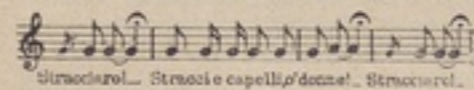


Ed il Dott. Ciferri, da vero etnologo consumato, è proprio di questo genere di etnologia che si occupa per prima. Osserva egli che nel Piceno sono rari i gridi con caratteri spiccatamente musicali. In generale, più che melodia è elevazione di tono seguita da rapide ricadute della vocale finale.

Così quello dello stracciauolo del Maceratese.



Come quello dello stracciaro di Petriolo.



In quest'ultimo, accanto agli stracci si chiedono pure i capelli. Resto di antichissimo uso portato dalla più squallida miseria, che fa risorgere nella nostra mente la terribilissima e santa figura di Fantina così possentemente scolpita dall'Hugo in quel suo monumento che sono i Miserabili. E tale grido riecheggia anche a Pesaro in bocca, a feroce contrasto, di un rubicondo giovane contadino.

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI:

Opere teatrali per Canto e Orchestra

(Partiture - Formato cent. 23x17)

MASCAGNI (P.)

Iris

MONTEMEZZI (I.)

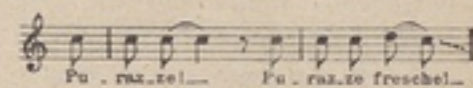
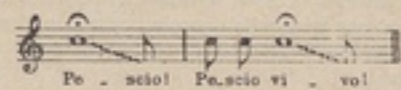
L'Amore dei Tre Re

PUCCHINI (G.)

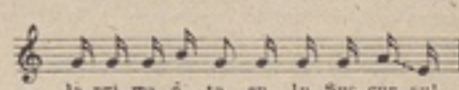
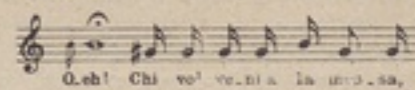
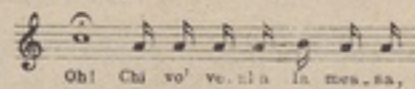
La Fanciulla del West

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Ed ecco ancora il grido del pescivendolo raccolto dal nostro A. cui metto a fianco il simile che mi assorda al mattino quando la sera prima s'è fatta buona pesca d'arselle qui chiamate purazze.



Anche la gridata dei ragazzi che il giovedì o venerdì santo, accompagnata dal suono delle tabelle, dette in marchegiano, per onomotopia, tippiti-tippiti, avvisa i fedeli dell'ora delle funzioni religiose, rientra in questa categoria. Eccone due esempi di cui il secondo di Petriolo.



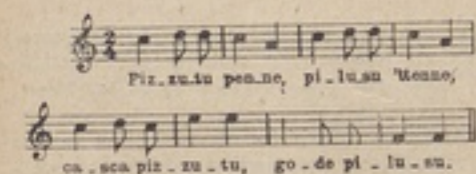
Questi gridi, come del resto la maggior parte della musica allo stato nascente, hanno una imprecisione tonale più propriamente della scala naturale che non di quella temperata in cui i trascrittori sono costretti a fissarli.

Canti infantili (su motivi circolari)

Di questi lievi canti, che ci rammentano gli anni della nostra infanzia o rievocano care immagini di bimbi adorati e voci argentine cinguettanti una lingua ancora imprecisa, e di cui io per ragioni che chiamerò tecniche non mi sono occupato che assai raramente e più incidentalmente che di proposito nei miei studi, il nostro A. invece ha curato una piccola serie. Alcuni di tali canti sono veramente interessanti in quanto la imitazione delle campane in essi contenuta, se non ha valore

etnico assoluto ne ha però uno relativo di non scarsa importanza, in quanto consente utili comparazioni con canti similari di altre regioni.

Nei canti dei bambini, avverte l'egregio raccoglitore, capita spesso che una melodia serva per molteplici poesie, come, ad esempio, nel caso degli indovinelli di cui diamo due esempi.



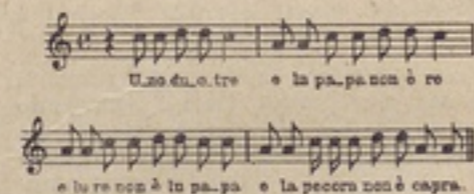
Sul motivo di quest'ultimo le vecchie contadine fanno uno scongiuro ai bimbi malati mentre ungono loro la fronte con l'olio di un lume a mano.

Dei canti in cui la voce imita il suono delle campane diamo tre esempi.



Il primo delle Marche, e poi, per gli opportuni confronti, il secondo della regione comasca, ed il terzo di Bologna. L'unità di germe fa sì che il canto marchigiano e quello comasco si rassomigliano come due buoni fratelli di onesta madre.

Quest'altra canzoncina, denominata « contrario » dai versi che il D'Ancona riporta nel suo prezioso volume *La poesia popolare italiana*, e che dice tratti da canzoni del popolo del secolo XV e XVI, tuttora si canta dai bambini del Piceno.



sul motivo della quale si cantano anche molte altre poesie. Come l'arguto lettore avrà notato il motivo musicale è lo stesso del famoso « Giro giro tondo » che non è solo del Piceno o delle Marche e dell'Umbria ma di ogni regione ove sian bambini e cioè di tutta Italia. Il nostro neo musicologo osservando le relazioni che corrono fra queste melodie e quelle di alcuni canti religiosi ne trae la conseguenza che molti motivi infantili si foggino su quello delle litanie. Ma la questione è tutt'altro che facile ad essere risolta poiché prima bisognerebbe sapere se il motivo delle litanie marchigiane sia realmente motivo religioso e per di più antico e quindi diffuso,

Il sentimento della fanciullezza nella musica⁽¹⁾

II.

Sopra uno scoppio di risa infantili, simboleggiato anche, in orchestra, da una trillata scala ascendente, si alza la tela al primo atto del *Werther* di Jules Massenet. Il Podestà fa cantare ai ragazzi il *Noël* e li rimprovera perchè cantano male e li fa ricominciare e raccomanda loro di non urlare. Tempo perso. I ragazzi, come è loro costume, non danno retta: ed ecco che attaccano: *Noël, Noël, Noël*, bruscamente, senza sfumature, con quanto finto hanno in corpo. E il Podestà a ripetere: « Mais non, ce n'est pas ça! ». Il motivo dei ragazzi, che comincia sulle parole « Jésus vient de naître » e che è semplice e piano, viene interrotto da nuove sgridate del Podestà, il quale rammenta ai ragazzi che nella stanza vicina li ascolta la loro maggiore sorella Carlotta. Ai nome di lei i ragazzi si commuovono, riprendono con gravità il canto del *Noël* che ora ha tutto il suo svolgimento e che è caratteristico, sia nel disegno e nelle modulazioni, sia in certi vocalizzi e sia nelle acute esclamazioni: *Noël, Noël, Noël!*. Lo stesso canto dovrà riudirsi alla fine dell'opera e getterà come un fascio di luce e come un profumo di serenità infantile sul cadavere di Werther che si è suicidato.

Nè va ommesso di ricordare come nel *Boris Godounow* di Modesto Moussorgski (avrà occasione di riparlare di lui per le sue mirabili composizioni di musica vocale da camera relative all'infanzia) s'incontrino varie pagine in cui il sentimento della fanciullezza trova una possente espressione, come nella scena del 2° atto quando la nutrice canta al piccolo Teodoro la *Canzone della pulce* con una specie di nenia sull'ondulato movimento dell'accompagnamento, prima a terzine e poi a quartine, come nel seguente canto del ragazzo (*Il giuoco del Kiasf*) tutto saltellante e vivace e proprio fanciullesco, specie alle parole *Turo, turo, mio piccin*, reso anche più vero dal batter delle mani con cui si accompagna e di carattere popolare e nazionalissimo. A questi brani ingenui e vivaci fa contrasto quello che segue tra Boris e il figlio, tutto spirante di tenerezza paterna, mentre, poco dopo, l'epi-

(1) V. principio nel nostro fascicolo di aprile a pagina 112 e seg.

poichè altrimenti non si potrebbe spiegare la grande diffusione della melodia del « giro giro tondo ». E noi, per restare fedeli alle « bricicche » del titolo, preferiamo lasciare ad altro tempo o ad altri studiosi lo sciogliere il problema, e dare invece qui un altro motivo circolare anch'esso assai diffuso, specialmente nei versi che pur subiscono molte varianti, detto del « pecoraro ».



GIULIO FARA.

(Continua).

I nostri brani musicali

Renzo Massarani, nato in provincia di Mantova, vive a Roma ed appartiene alla schiera dei giovani musicisti d'avanguardia. Ha scritto musica varia strumentale e vocale ed articoli letterario-musicali.

Alberto Favara, nato a Palermo nel 1863, fu allievo dei Conservatori di Palermo e di Milano. Nel primo, poi, insegnò composizione. Scrisse alcune opere per il teatro e musica sinfonica e vocale, nonché due pregevoli raccolte di canti popolari siciliani. (Vedi articolo di Ettore Romagnoli in « Musica d'oggi » 1921 a pag. 193). Morì a Palermo il 23 settembre 1923.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

HENSELT (A.).

12 Studi da Sala. Op. 5.

(Revisione di G. TAGLIAPIETRA)

E. R. 437. - Fasc. I. Testo italiano e spagnolo.
E. R. 454. - — — — Testo francese e inglese.
E. R. 438. - Fasc. II. Testo italiano e spagnolo.
E. R. 455. - — — — Testo francese e inglese.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

sodio del pappagallo, narrato dal piccolo Teodoro, ci fa profondamente ammirare il genio del compositore che, con una melodia questa volta assai regolare, alternata però in movimenti di tre e di cinque quarti, colla squisita eleganza delle frasi e della loro armonizzazione, col senso della fanciullezza che ha saputo trasfondervi, ci pone proprio di faccia all'anima del ragazzo e ce ne rivela l'intima essenza. E non dimentichiamo le grida e gli schiamazzi dei monelli che beffeggiano l'Innocente Yourodiv, simboleggiante l'anima fanciullesca del popolo russo, e non dimentichiamo che lo spettro del fanciullo Dimitri, fatto barbaramente trucidare da Boris, è parte essenziale e quasi l'invisibile protagonista del terribile dramma, e che, nell'ultima scena, Boris si congeda con un commovente addio dal figliuolo, mentre si riode in orchestra il tema dell'affetto paterno.

Non mi soffermo su altre opere nelle quali pur s'incontrano pagine più o meno ritraenti l'infanzia né sulle molteplici operine per Collegi, Istituti e simili, e chiudo questa parte relativa al teatro ricordando una breve ma deliziosa operina, tutta ispirata dalla fanciullezza, anzi per meglio dire, tutta fatta di fanciullezza: *Hänsel e Gretel* dell' *Humperdinck*. Appunto perchè tutta fatta di fanciullezza, non mi è possibile qui farne un esame particolareggiato, pezzo per pezzo: ma non posso omettere di citare, innanzi tutto, la prima spigliata scenetta tra i due fratellini, nella quale la musica gaia e scorrevole, semplice e facile, li segue in tutti i loro atti e in tutti i loro pensieri, quando il ragazzo tuffa le dita nel latte e la sorella lo sgrida, quando questa cerca d'insegnargli a ballare (il ritmo adoprato rende a meraviglia il tentativo di danza e si fa più rapido e vivo allorchè Gretel gira vorticosamente intorno ad Hänsel e le dà un urtone), quando i due ballerini, perduto l'equilibrio, cadono l'uno sull'altra. C'è, in questa musica tanta gaiezza infantile, tanta ingenuità e semplicità di pensieri, non oscurate dall'abilità della fattura tecnica, che si può dire aver avuto l'autore vivo e schietto nell'animo il sentimento della fanciullezza.

Anche la scena seguente tra i due fanciulli e la mamma che li rimprovera per aver di nascosto bevuto il latte da lei preparato per la cena, si svolge con una naturalezza ammirevole. E così, nel secondo quadro, hanno schietta semplicità infantile, la frase che Gretel canta sulle parole «nel bosco c'è un ometto gentile e bello» e la musica della seguente scena fra i fratellini che cercan le fragole e ne mangiano

e fanno il verso al cucù; finchè sopraggiunge la notte e i bambini tremano di paura, vedono strani fantasmi e passa un omettino grigio con un sacchetto sulla spalla, il quale gettando loro un po' di sabbia negli occhi li fa addormentare. In questa parte del secondo quadro e nella prima del terzo predomina l'elemento fantastico che, d'altra parte, non disconviene a una fiaba e la circonfonde di una gentil poesia. Ma poi, quando i ragazzi si svegliano e canterellano *tirelirelireli, tirelirelireli*, o imitano il *kikiriki* del galletto, torna anche nella musica tutta la primitiva gaiezza infantile. Né può negarsi che il carattere fanciullesco perduri anche nelle scene seguenti, quando i due fratellini veggono alzarsi un palazzo di dolci e ne leccano le muraglie e quando finiscono per mettere essi a cuocer nel forno la strega che ce li voleva gettare.

Ma, ripeto, non mi è qui possibile analizzare, brano per brano, l'elegantissima partitura, della quale, a conclusione, può dirsi che ritrae le figure dei due piccoli protagonisti nei loro giochi, nelle loro birichinate, come nelle loro paure, nei loro sogni, nelle loro preghiere e ne traduce con semplicità e con naturalezza i sentimenti infantili.

* *

E passiamo ora alla musica vocale da camera

Fra i *Lieder* di Wolfgang Mozart ve ne è uno in cui il sentimento della fanciullezza è impresso con tutta evidenza: quello sulle parole « dormi, mio principino (*Schlafe mein Prinzchen*) che, non tanto pel suo carattere di berceuse quanto per la nuda e schietta ingenuità del pensiero melodico, per la semplicissima veste armonica e pel senso di tenerezza ond'è materiato, assume veramente un'espressione infantile. E ben si comprende come a ciò dovesse riuscire il divino fanciullo!

Tutto diverso è quel terribile *Lied* di Francesco Schubert che pure ha per soggetto un fanciullo e che s'intitola *Il re degli Aini*. Sopra un vibrato ed isocrono movimento a terzine che assume nel Basso una profonda cuppezza, si snoda la romantica Ballata, in forma di dialogo prima tra il padre e il figliuolo galoppanti *al pari del turbo*, poi anche col re degli Aini. Ma, oltre che di vederli galoppare, sembra di vedere la faccia spaurita del fanciullo per la spaventosa visione del fantasma che lo chiama, lo attira, lo stringe a sé, gli fa male e quella del padre che cerca di persuaderlo trattarsi di una illusione... E la musica è ansimante e leva il respiro: e ha accenti di spasi-

mo che straziano coll'urto degli intervalli di seconda, specie alle parole « o padre, o padre » e che si ripetono sempre più acuti, finchè un breve, secco, tragico recitativo di due sole battute ci agghiaccia l'anima e ci fa sentire che la catastrofe è avvenuta: il fanciullo è morto. Quanta disperazione, quanta drammaticità in questa Ballata e quale profondo senso di amore e di pietà per la fanciullezza troncata!

Anche in altri dei suoi *Lieder* lo Schubert ha cantato la fanciullezza. Così in quello che s'intitola *La morte e la fanciulla* che, senza levarsi all'altezza del *Re degli Aini*, ha con questo una qualche analogia anche per la forma dialogica.

Il dialogo, questa volta, avviene tra la fanciulla e la morte e se non ha la tragica terribilità di quello tra il padre, il figlio e il fantasma nel *Re degli Aini*, è improntato, specie nella risposta della morte su note ribattute e in movimento solenne, ad una lugubre e funerea mestizia. Ed anche questa volta lo Schubert ha sentito e ritratto l'anima della fanciullezza che si ribella all'idea di una fine immatura.

Altri dei suoi *Lieder* relativi alla fanciullezza presentano diverso carattere. Già due di essi, quelli che s'intitolano *Il giovinetto sul colle* e *Il lamento di una giovinetta*, escono dall'ambito della fanciullezza perchè vi si innesta l'elemento amoroso.

Vi rientrano invece il *Sogno infantile*, breve, semplicissima e quasi primitiva melodia, pur piena di grazia, *Il giovinetto al ruscello*, canto più elaborato e impregnato di malinconia, *Il fanciullo cieco*, altra melodia dolorosa, efficacemente espressiva e, più notevole ai nostri fini, *Il padre col suo bimbo* perchè semplice e fresco nel suo movimento ondulato e tutto spirante di tenerezza paterna.

Né mancano, anzi abbondano, composizioni del genere, tra i *Lieder* di Roberto Schumann. Lasciamo da parte quello che s'intitola *Il fanciullo col corno magico* giacchè si tratta di un fanciullo... assai sviluppato ed emancipato se va a vol sul *fido corsier* e se pensa che, *al ballo la cetera invita, si baciano ragazze, si beve il buon vin!*, composizione, d'altra parte, piena di brio giovanile e di effetti ritmici notevolissimi. Ma ricordiamo piuttosto la *Canzone montana del fanciullo*, anch'essa vivace e ben ritmata ma di carattere, anche musicalmente, più fanciullesco, la *Custodia dei bambini*, piccolo brano di una semplicità e di una purezza veramente infantile, tenero, sentimentale, finissimo, il dolce *Sogno d'una madre* in cui la melodia si svolge sulla trama di un accurato

ed elaborato accompagnamento a quartine, l'elegante e vivace *Farfalla* composta di sole sedici rapide battute, come di sole otto, ma in tempo largo, è il limpido canto su *La stella della sera* e poi *L'uomo della rena*, misto di frasi vivacissime e di accenti patetici, e la melanconica e ben schumanniana nenia dell'*Orfano* e il caratteristico *Lied* della *Campagna viaggiante* e del ragazzo che non vuole andare in chiesa e, finalmente, altri tre *Lieder* nei quali, in forme diverse lo Schumann ha pienamente trasfuso il senso della fanciullezza. Uno è quello che s'intitola *La coccinella* (*Marienwürden*) in cui con una vivacità veramente infantile e con una grazia squisita è descritto il piccino che chiama la coccinella e l'invita a posarsi sulle sue mani assicurandola che non le farà male e le dice poi di volare perchè i suoi piccini gridano tanto e la manda a salutare i bambini del vicinato che vogliono anch'essi vedere le sue alette screziate. Musica ingenua e pura, pienamente rispondente al carattere della favoletta e dell'infanzia. Un altro è quel delizioso duettino-Ninna nanna (*Al letto di un fanciullo malato*) in cui Soprano e Tenore, la mamma ed il babbo, cullano il loro piccino infermo e lo vegliano e gli cantano la Ninna-nanna con una tenerezza che le note rendono con accenti veramente affettuosi. Il terzo finalmente è il *Canto del soldatino*, marzialmente ritmato a note staccate e puntate, in tempo di marcia, guerresco sì ma infantilmente guerresco e tale da darci visione del ragazzo che fa il soldato e che col cavallino e la spada di legno marcia da mattina a sera finchè il sonno gli grida: a letto, camerata!

Molteplici e interessantissime sono poi le composizioni di musica vocale da camera ispirate dall'infanzia a Modesto Moussorgski. Primeggia fra esse la raccolta di sette pezzi intitolata *La chambre d'enfants*.

Con quel suo meraviglioso istinto che poteva anche fare a meno dell'arte o, dir meglio, dei sistemi dell'arte e col suo profondo senso realistico, il Moussorgski coglie tutti i momenti della vita infantile, ascolta e riproduce le voci dei bimbi in tutta la gamma delle loro inflessioni, quando gioiscono e quando piangono, quando vanno in collera e quando si placano. La raccolta è come una successione di scenette infantili, tutte diverse ma tutte prese dal vero. Nella prima, la bimba vuole che la nutrice Niania le racconti varie novelle; quella dell'orco, quella del principe zoppo e della principessa che starnutando rompe i vetri, altre ancora. La musica... Ma si può essa chiamar musica nel senso che ordinariamente attri-

buiamo a questa parola? Eppure quale bellezza! Non vi è canto? Non vi è linea melodica? Non vi è tonalità? Non vi è ritmo? (Molti certo sanno che in 53 battute la misura cambia 27 volte). Non si riesce a trovare i rapporti armonici nella successione degli accordi? Sarà benissimo. Eppure il quadretto risulta di una verità impressionante. Se non cantano così, certo così parlano i bimbi. Dipenderà dalla collocazione degli accenti e delle pause, dipenderà, in certi punti, dalla evocazione ritmica dei passi dell'orco o dello zoppiare del principe o dello starnuto della principessa, dipenderà magari dalla mancanza di ordine e di eucritmia, dai contrasti armonici, da quel che si vuole, ma è certo che qualche cosa di veramente fanciullesco vive in questa pagina musicale la quale, se si ribella ad essere analizzata, ci impressiona per la sua naturalezza e per la sua verità e ci appare di un realismo indiscutibile.

Nella seconda scenetta troviamo la bimba alle prese con Niania che la sgrida per averle messo sossopra il suo tavolino da lavoro, imbrogliando il filo, disfacendo le maglie, versando l'inchiostro sopra le calze: onde la manda, per punizione, nel cantuccio. E la bimba protesta: nulla ha fatto e Niania l'ha punita per niente: non le vorrà più bene! — Il pezzo è un po' meno anarchico del precedente, pur mostrando anch'esso una grande libertà di struttura. E anche in questo, quanta verità d'espressione! Sembra proprio di assistere al dialogo fra la nutrice e la piccina, di udire la violenta sgridata dell'una e le piagnucolose discolpe dell'altra. Come risulta vera l'esclamazione della bambina: è stato il gatto! Con quanta naturalezza essa dice di sé « Mickenka è buona, Mickenka è savia » e di Niania « lei è brutta, lei ha la cuffia a traverso »!

Dice a questo proposito molto giustamente il Bellaigue. « Mouvement, valeurs, notes liées et caressées ou détachées et seches, tout change selon que l'enfant parle de lui-même avec complaisance ou de sa nourrice avec dépit ». Qua e là, qualche spunto melodico: alcune originali e squisite modulazioni: un accompagnamento che fu detto *phantomimico*, tanto vale a farci vedere i gesti dei due interlocutori: alcuni passi cromatici e caratteristici: una chiusa improvvisa e sospesa... e l'effetto è raggiunto.

Il pezzo seguente ha una costruzione anche meno irregolare e meno asimmetrica: è perfino tutto in tempo ordinario e vi è perfino il ritorno della prima idea! All'inizio, la bambina, dopo invitata la nutrice ad ascoltarla,

narra con una frase semplice e piana come si fosse, per gioco, costruita una casetta di sabbia: e ciò narra con una melodia d'una ingenuità veramente infantile. A un tratto una nota più acuta, un grido di spavento: la bimba ha veduto avvicinarsi lo scarafaggio! E come le note larghe, tenute, lo descrivono bene. Par di vederlo: grosso, nero, enorme, che rizza i baffi, che la guarda fisso, che fa paura. Lo spavento della bimba è reso a meraviglia, come a meraviglia è reso l'avvicinarsi dell'insetto, il suo aprire le ali, il suo percuotere la fronte, gli occhi, le tempie della bimba, il suo cadere tramortito a terra. Torna il primo motivo. Povero insetto: è morto? Che cosa è avvenuto? « Voleva mordermi, dice la piccina, ed è morto lui stesso, povero scarafaggio: perchè? ». C'è nella musica qualche cosa di misterioso e di intimo che fa contrasto con quello che pur v'è di primitivo, di ingenuo, in qualche momento anche di comico: e la psicologia della bambina che ora semplicemente racconta, ora rinnova in sé il provato spavento, ora interroga la nutrice e chiede che le spieghi il mistero, è penetrata con un acume mirabile e con un sentimento profondo.

.

Più lirica è la *Berceuse de la poupée*: la quale veramente (al pari di taluna fra le *Scène fanciullesche* dello Schumann di cui farò cenno a suo luogo) oltrepassa un poco l'ambito della vita e dell'anima infantile per assurgere a qualche cosa di più profondo e di universale. Pur tuttavia la composizione esprime con efficacia, oltre che il dondolare della culla ove la bambola Tiapa deve addormentarsi, la psiche della bambina, pensosa più che l'età sua non comporti e sognante isole misteriose, fiori multicolori, uccelli dorati.

Segue un piccolo capolavoro: la *Preghiera della sera*, pagina piena di poesia, ma di poesia infantile, di semplicità, di ingenuità, di dolcezza. Così veramente, così può dire una bimba la sua preghiera per il babbo, per la mamma, per la nonna, per i fratelli, per gli zii, per tutti i parenti. La composizione è più regolare delle precedenti, sia nella linea melodica e sia nella successione degli accordi: e ci appare ora più calda e affettuosa (quando si tratta dei genitori) ora più tenera (quando si tratta della nonna) ora più tirata via (quando si tratta dei collaterali) quasi a mostrare l'animo della bambina che agli uni si interessa più, agli altri meno e che, in quest'ultimo ca-

so, accelera la recitazione della preghiera e la pronunzia quasi macchinamente.

E così alle note lente e tenute succedono quelle di più piccolo valore e spesso ripetute a terzine come in una affrettata sillabazione, finché la piccina, presa dal sonno, s'imbrogli e non sa più andare avanti. Sgarbatamente la nutrice le dà della scervellata e le suggerisce le ultime parole: ed essa le ripete dolcissimamente e termina col domandare, con una naturalezza meravigliosa, se va bene così. Non si potrebbe esser più veri.

L'altro pezzo, *À cheval sur un bâton*, ha carattere descrittivo nell'andamento della musica e nell'accentuazione del ritmo.

Ma si capisce subito (e qui sta, più che l'arte, l'intuito del compositore) che non si tratta... della cavalcata delle Walkirie, si di quella della bimba che si mette fra le gambe un manico di granata e lo eccita gridandogli *hop, hop*, a note staccate, e ripete innumeri volte sopra rapide terzine di una stessa nota e poi su altre pur di una nota ma più acute, il suo *ta ta ta, ta ta ta*, e s'immagina di partire per un viaggio e poi si stanca, si sente male al piede (la musica si fa più lenta e lamentosa) e poi riprende la sua corsa, allegra e contenta.

Nè meno descrittivo è l'ultimo pezzo della raccolta, *Le chat Matelot*, in cui il racconto della bimba che ha visto il gatto minacciante l'uccellino nella sua gabbia, corre rapido e svelto, qua e là interrotto da opportune riflessioni sul grave avvenimento, espresse in forma recitativa, piena di verità e di colore.

Tutto insomma, in questa mirabile *Chambre d'enfants*, tutto spira il senso e l'intuito della fanciullezza e tutto è improntato al più schietto, se anche al più audace, realismo.

.

Siamo dinanzi ad un osservatore: il Moussorgski ha osservato la vita e l'anima del fanciullo dal vero e quale gli è apparsa tale ha saputo ritrarla, talora magari con mezzi che possono apparire non musicali o non tradizionalmente musicali, ma, in un modo o nell'altro, sempre raggiungendo lo scopo. La *Chambre d'enfants*, come è noto, fu trascritta per pianoforte dal Liszt, che tanto l'ammirava e l'amava.

La canzone *Dors, fils du laboureur*, eminentemente lirica, dall'andamento ondulato, varia nell'espressione delle parole cui la musica dà gli accenti più precisi, più proprii, più significativi, ora vigorosa, ora soave, ardita e pur

vera, l'*Orphéus*, pagina che così efficacemente descrive il bambino mendicante con una musica che impressiona ed agghiaccia, la *Savichna*, specie di salmodia balbettata dall'innocente a semplice intensificazione del testo, il biricchino ed umoristico *Polisson* che, anche rittimicamente, rende così bene la corsa del monello dietro alla vecchietta di cui si burla ed una delicata *Chansonnette enfantine* compiono l'abbondante e mirabile produzione che il Moussorgski ha dedicato all'infanzia.

Alla quale una delicatissima pagina è stata consacrata anche da Jules Massenet musicando quella poesia del Boyer in cui s'invoca che ai fanciulli non si arrechi mai « *nulle peine, même légère* » dacchè ad essi non mancherà tempo, pur troppo, di conoscere tutte le nostre pene e tutte le nostre miserie.

Il canto del Massenet, *Les enfants*, si svolge, specie nella prima parte, quasi in stile recitativo, sopra una sola nota sostenuta da lenti e semplici accordi che hanno, se così posso esprimermi, una chiarezza trasparente come l'anima del fanciullo: poi, all'*Andantino sans lenteur*, assume un andamento più melodico, adorno di vaghe modulazioni e termina con un fare più ampio e solenne sulla sentenza o riflessione finale. Tutto è primitivo, nitido, puro, pieno di sentimento e di dolcezza infantile.

Sorvolando sul *Canto per la comunione* del Gounod, sui *Six Songs from « A Child's Garden of verses »* di R. Sterndale-Bennet e sui *Your Bhoiter has a Falcon* dell'Ireland, che cito per la bibliografia ma che non conosco, oltre che sulle innumerevoli *Berceuses* esistenti, tra le quali però non vanno dimenticate quelle del Brahms, del Reger e dei nostri Vittorio Ricci e Fernando Liuzzi, mi soffermo per un momento sul graziosissimo *Sandmännchen (L'omino della rena)* del Brahms che, pur presentando anch'esso l'aspetto di una ninna nanna, ha tipo più spiccatamente infantile e si conforma mirabilmente al testo poetico, in cui si narra dell'omino che getta la rena negli occhi ai piccini che non sono ancora andati a letto e poi se ne va, mentre la mamma guarda il suo bimbo che ormai dorme la grossa. E' una cosina fine e delicata, dalle semplici modulazioni, piena di echi e di risonanze nel vago ritornello *dormi, dormi* sussurrato dalla mamma con tutta dolcezza e con un fil di voce; sì che si può esser sicuri che il piccolo angioletto non sarà svegliato dal canto.

ARNALDO BONAVENTURA.

(Continua).

RIVISTA DELLE RIVISTE

Nuovi trovati formali di Arnoldo Schönberg

Il problema della forma è sempre vivo nella composizione. Gli inesperti entusiasti che s'infiammano facilmente e fanno gli originali a spese delle idee altrui hanno già decretato: la forma non esiste e non v'è che da non pensarvi. Ma gli uomini intelligenti, di qualunque tendenza, sentono l'urgenza d'un assetto formale, tanto che si potrebbe anzi dire ne sieno dominati. E' un problema a cui non si sfugge, le diverse attitudini nascono soltanto dall'intenderlo e risolverlo in un senso piuttosto che in un altro.

La novità d'atteggiamento della musica detta « nuova » sta nella reazione contro la tonalità e contro la forma classica: sono due aspetti d'un problema istesso, ed è naturale che sieno stati dibattuti assieme. Non sono forse due aspetti del principio dell'ordine nella musica? ordine nel movimento che si chiama ritmo. La definizione è di Platone. E proprio perchè un ordine è necessario alla comprensione è inevitabile che la musica abbia una forma.

Fino a non molti anni or sono nella musica strumentale quando si diceva forma, s'intendeva senz'altro forma classica, cioè I° tempo di Sonata, Rondò, Minuetto, ecc. Buona parte della novità d'atteggiamento consiste nella lotta contro quegli schemi, che, per largo consenso, non rispondono più al nostro modo di sentire. Come tra parentesi, non sarà senz'interesse osservare che, malgrado tante ire, la immensa maggioranza dei lavori strumentali che si producono sono proprio sempre fatti su quegli schemi. Maneggiati con molta libertà? D'accordo. Ma non s'è forse sempre fatto così? Inutile insistere. Merita invece di notare come la lotta sia stata sempre condotta in nome della sovrana libertà che ha lo spirito di creare volta per volta una forma (forma in senso filosofico, e non di schema) che risponda allo speciale carattere della intuizione da esprimere. Lasciamo stare che tutta la musica è stata sem-

pre fatta sulla base di abbastanza precisi schemi preesistenti alle singole opere, le quali non sono tutte proprio cose morte a causa di tale imposizione teorica e scolastica. Domandiamoci adesso un'altra cosa. La forma (nel concetto d'esteriorizzazione dell'intuizione pura) diventa concreta in uno schema che, per effetto di quella rivendicata libertà, ogni autore inventa di volta in volta per ogni singola creazione. Ora questo schema vale forse di più dei tipi classici? è più rispondente alle necessità dello spirito? più lontano dall'artificialità nemica della musica essenziale?

Nei *Musikblätter des Anbruch* di febbraio u. s. si leggeva uno scritto quanto mai interessante in questo senso, cioè « Le basi formali del Quintetto per strumenti a fiato di Arnoldo Schönberg », e la redazione della rivista aggiungeva questa nota: « Quest'esposizione... viene da una parte specialmente autorizzata, perchè l'autore è genero dello Schönberg, ed ha diretto la prima esecuzione dell'opera, il 16 settembre scorso ». Non saremo imprudenti credendo dunque che lo scritto esprima davvero le idee dello Schönberg. Leggiamo:

« Lo sviluppo della musica ha tolto forza alle funzioni della tonalità ». Dopo tale principio è ovvio che non esista più, nè una tonica nell'interno dei singoli toni, nè un ordine di rapporti fra toni diversi. « La nota di base perde la sua forza attrattiva. L'ordine di rapporti fra toni, sul quale riposava il principio della tonalità, venne distrutto, ed al posto della scala diatonica la scala cromatica divenne base di tutto. Con ciò sono andati perduti i teoricamente noti mezzi d'ottenere solide forme chiuse, e la possibilità di dare coesione ai piccoli elementi maggiori ».

« Già in lavori precedenti dello Schönberg si trovano inizi d'un'evoluzione che lo conduceva alla scoperta, dopo molte prove, d'un nuovo

principio formale per la composizione a base di dodici suoni. Il primo grande lavoro in cui questa tecnica trova applicazione è il Quintetto per strumenti a fiato.

« Le leggi da cui nasce il nuovo principio formale sono leggi della scala cromatica. Come si può considerare la scala diatonica quale scelta di sette note, e fondare la struttura della composizione sui rapporti correnti tra quelle note, così si può usare la scala cromatica quale principio fondamentale, costituendo una forma fondamentale (una formula tipica), che per un intero pezzo mantenga stabilmente un dato seguito delle 12 note. Il fatto che in tale seguito ogni nota si presenta una volta sola, garantisce che nessuna nota abbia un predominio ».

Una domanda: se la funzione delle note e la tonalità sono distrutte, che pericolo c'è che una nota predomini? Questa precauzione non confesserebbe che la tonalità è tutt'altro che morta? In tal caso tutto l'edificio che l'A. sta per illustrare precipita. Ma andiamo avanti:

« Su queste basi sono composti, non solo i temi, ma anche le combinazioni armoniche, perchè secondo Schönberg, per i fatti musicali serve tanto la rappresentazione in senso orizzontale quanto quella in senso verticale. Ciò che vincola nell'interno d'un pezzo è soltanto il seguito delle note. Gli intervalli possono presentarsi anche rivoltati o con spostamenti di ottave: così che, per esempio, una terza ascendente può presentarsi come sesta discendente o come decima ».

Qui l'A. mostra quattro combinazioni di uno stesso seguito di note che, derivate da un dato tema, costituiscono l'essenza formale di tutto il lavoro. Un diagramma lineare mostra poi come un tema possa presentarsi in posizione che diremo di base; oppure rivoltato così che una terza ascendente diventi una sesta discendente, ecc.; od anche preso a rovescio, cioè dall'ultima nota alla prima, in posizione di base; e pure preso a rovescio e rivoltando gli intervalli. « Così il numero degli andamenti melodici disponibili viene moltiplicato. Poi, in maniera corrispondente, in forme più ampie, vengono prodotti graduati contrasti, secondo la importanza, usando toni estranei più o meno lontani, introducendo trasposizioni delle serie di note ». La stretta logica viene assicurata dal fatto che si tratta sempre: 1° di linee simili al tema, o dei loro capovolgimenti, oppure 2° di trasporti in altri toni.

Siamo ben lontani dal voler mancare di rispetto all'insigne maestro, ma tutto questo ci sa di puzzle. Poi, i toni esistono ancora? Felix Greissle non aveva detto in principio del-

l'articolo che erano distrutti? E più oltre non ci spiegherà che lo scopo del maestro è proprio di trovare un surrogato alla tonalità nella forma classica? Andiamo avanti ancora:

« Il tema principale del Rondò viene sempre variato nei suoi frequenti ritorni. Le serie di dodici note viene qui utilizzata in una novissima guisa di Variazioni. Il fatto che i rapporti interni di tutte le forme sono gli stessi, permette di prendere il tema sempre col lo stesso ritmo, ma ogni volta con suoni presi da un'altra serie. Così il tema riesce variato senza essere alterato nella sostanza. Il maggiore vantaggio per la Variazione sta in ciò, che nelle più diverse forme esteriori, resta garantita la massima unità.

« E' chiaro che una simile tecnica così evoluta, esige molto dalla facoltà comprensiva di chi ascolta. Per ciò il nostro orecchio è ancora troppo avvezzo a crearsi una rappresentazione di ciò che sente, sulla base della tonalità. Cerca la forma nel campo tonale, tenta capire per via di confronti, mentre tenta seguire nella nuova le tracce della tecnica antica. Sente anche il nuovo nesso logico, ma lo avverte appena, senza riconoscerlo. Per rimanere comprensibile, malgrado questi presupposti, Schönberg s'appoggia nuovamente ai tipi di forme classiche. Il I° tempo ha schietta forma di I° tempo di Sonata; il II° è un grande Scherzo con due Trii, il III° è in forma binaria, con inseritovi un intermezzo d'andatura danzante; il IV° tempo è un Rondò ».

« ...Ognun vede come si tratti qui, per variati, d'una continuazione e d'uno sviluppo ulteriore della vecchia tecnica. La serrata struttura formale è assicurata dai mezzi nuovi, e la musica può nuovamente riprendere la via, dove dovette fermarsi per cercare un surrogato della tonalità ».

Sicchè continuerebbero a vivere gli schemi classici, mentre sarebbe (si e no) distrutta la tonalità da cui sono nati ed in cui trovano la loro ragione d'essere? E questo assurdo di base sarebbe sanato dalle novissime trovate qui esposte?

Concludendo, diciamo solo che questo scritto è certo un documento interessante, il quale mostra una volta di più quanto sia arduo innovare in tema di forma, e quanta ragione abbiano quelli che credono buone e veramente nuove soltanto le novità che si fanno senz'accorgersene.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, marzo-aprile 1925.

L. R. - Marco Enrico Bossi.

L'insigne musicista perduto di recente viene rivendicato con fierezza come uno degli animatori del movimento di restaurazione dell'arte sacra, ed antico redattore della rivista. Egli viene proposto a modello per altezza d'ideali artistici e per austerità d'ammirazione. Segue un'ampia bibliografia, crediamo completa.

G. BAS. - *Le alterazioni nella polifonia vocale*. Scritto di divulgazione, dove si spiegano gli elementi e le condizioni odierne del difficile problema.

L. L. - *La celebrazione palestriniana a S. Giusto in Trieste*.

Note di commento all'esecuzione della Messa di Papa Marcello (tranne l'Agnus Dei, ch'era della Messa breve) ch'ebbe luogo sotto la direzione del m.^o Carlo Palmich, nel Duomo triestino, mentre la Messa venne detta a suffragio di M. E. Bossi.

G. - *Troppe note nella musica per Organo*.

Commento ad un articolo di Mr. A. Rowley, il quale invoca una maggiore specializzazione strumentale nelle composizioni per organo, che troppo spesso portano tracce dell'abitudine di comporre al pianoforte.

II Pianoforte. - Torino, aprile 1925.

G. ROSSI-DORIA. - *Per la critica wagneriana*.

Dopo riconosciuta la verità che, crediamo, tutti hanno nella coscienza, cioè che si proclama oltrepasato Wagner mentre non lo si è nemmeno « rivissuto » del tutto, l'A. prepara uno studio di critica, sforzandosi di impostare sull'opera wagneriana stessa, ed eliminando tutto quanto vi fu scritto intorno, e costituisce più un ostacolo che un aiuto.

A. POMPEATI. - *Le due « Lucie »*.

Sono: quella proprio di Donizetti, e quella de' suoi interpreti odierni. L'autore vorrebbe giustamente sentire la prima, anche se lontana dal gusto odierno.

H. PRUNIÈRES. - *Arthur Honegger*.

Scritto illustrativo su quello che, secondo l'A., « è il solo musicista, tra i giovanissimi, che possiede quel non so che da noi chiamato genio, e che fu sempre il dono più raro del mondo ed il più prezioso ».

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 27 marzo 1925.

R. DE ANGELIS. - *Il dualismo di Ferruccio Busoni*.

«... mentre a parole dichiarava di voler liberare la musica da ogni vincolo materiale ed intellettuale, all'amo pratico era... incapace di creare composizioni che non subissero l'influsso di quella forma anticipatamente determinata che egli così ostinatamente deprecava ».

V. RAELI. - *Il cuor di legno*.

È il titolo d'un'opera composta da R. De Angelis per Teatro del Piccoli, e di cui l'A. dice bene.

A. BONACCORSI. - *Maria Rita Brondi*.

Scritto illustrativo sull'arte e sugli scritti di questa valente cantante e liutista, che rievoca uno dei principali aspetti dell'arte del 1600, e dedica alla chitarra quell'amore che meriterebbe, ed invece così pochi le danno.

3 aprile 1925.

M. SIGNORELLI. - *Musica e scienza*.

« La musica di domani dovrà avere come primo scopo quello di offuscare col suo splendore la malefica in-

fluenza della scienza », compresa la scienza musicale. La radiotelegrafia poi è un « pericolo » per l'arte.

F. T. MARINETTI. - *La Camera delle Arti e la Banca degli Artisti. Al convegno fascista di Bologna*.

« Occorre una banca che anticipi l'indispensabile denaro per calmare le furie di una padrona di casa, d'un fornale, d'un mercante di colori, ecc. In cambio di 500 o 1000 lire sborsate dalla banca, lo scultore, il poeta, il musicista depositano quadro, statua, poema, romanzo ».

O. RIVA. - *Pietro Anelli*.

Medaglione dell'intelligente ed attivo fabbricante di pianoforti.

10 aprile 1925.

L. CAICO. - *Per Giuseppe Tartini*.

L'autrice vorrebbe giustamente che il grande piranese fosse più conosciuto, e protesta contro Riemann che « ci gabella per slava » l'origine del Maestro. Non sappiamo se forse questo errore esistesse in vecchie edizioni del Lessico, ma in quella del 1919 non lo troviamo; sicché la rettifica è orlata.

I. BLASI. - *La Pasqua nella Basilica Liberiana*.

Elogio dell'azione svolta dal rev. don Licinio Refice, quale maestro di cappella di Santa Maria Maggiore a Roma. Annesso ritratto.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1925.

G. MARCEL. - *Bergsonisme et musique*.

M. Bergson si serve più volte d'immagini musicali per spiegare le proprie idee. L'A., pur sapendo quanto pericolosa sia la cosa, tenta di dedurre dai criteri bergsoniani sulla musica.

F. RAUGEL. - *Peintures murales de musique liturgique découvertes à la basilique de Saint Quentin*.

Togliendo i poveri resti degli stalli nel coro di questa cattedrale, dopo l'incendio del 1917, vennero in luce delle pitture murali con melodie gregoriane della fine del 1400, scritte a grossi caratteri, in modo da poter essere lette atando sugli stalli in faccia. Se ne danno i frammenti di testo, avvertendo che la musica ha qualche variante rispetto alle versioni oggi in uso.

M. PINCHERLE. - *Le Peintre-violoniste ou les aventures de l'Abbé Robineau*.

Sull'abate Alessandro Robineau finora poco si sapeva oltre a quanto ne disse il Fétis. L'A. presenta lettere e documenti, da cui risulta « une biographie aussi riche en avatars que l'été imaginé un feuilletoniste de profession ».

C. LAVIN. - *La Musique des Auracans*.

Notizie sulla musica di questo popolo che vive ancora nel Chili, ed ha caratteri propri e primitivi.

B. DE SCHLOEZER. - *Darius Milhaud*.

Questo è forse il primo studio d'insieme sull'opera del giovane maestro che, per l'A., è, dopo Stravinskij, la natura musicale più ricca, più potente del nostro tempo. È un musicista della razza dei grandi creatori. Segue il catalogo delle opere del Milhaud.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1925.

P. DE STOECKLIN. - *La musique décorative*.

Con argomenti dilettanteschi l'A. sostiene che esiste una musica decorativa, mentre quella espressiva è stata creata... dai classici e dai romantici tedeschi!

C. TENROC. - *Les 50 ans de « Carmen »*.

Dopo che Joaquín Turina ha detto come quest'opera, pure essendo francese, faccia realmente parte dell'anima spagnola, si ricorda la prima rappresentazione coi primi giudizi, così da dare un'idea esatta di chi fu Bizet, di cui si dà un ritratto seguito da quelli di parecchie notevoli interpreti di Carmen.

— *Musique italienne moderne*.

Frammento della « causerie » fatta al concerto italiano organizzato dagli « Amis des lettres françaises ».

15 marzo 1925.

G. BERNARD. - *La question de l'interprétation de « Carmen »*.

La Carmen interpretata dalla signora Galli-Marlé, la sola che l'abbia studiata con Bizet, è ben diversa da quella delle altre cantanti-attrici. L'A. cita uno scritto di Cécile Kernen, scolaria della Galli-Marlé, e la confronta con altre interpretazioni.

C. BOUVET. - *Une lettre inédite de Georges Bizet*.

Il documento viene riprodotto in facsimile. Il maestro vi parla accuratamente d'una cantante, che non si sa bene chi sia, ma potrebbe essere la Galli-Marlé.

Le Monde Musical. - Parigi, marzo 1925.

L. CEILLIER. - *La sensibilité Schumannienne et la Technique Musicale de Schumann*.

Inizio d'estratto d'un corso di Storia della Musica tenuto alla Scuola Normale Musicale di Parigi. L'A. cerca spiegare i rapporti tra sensazioni ed espressioni corrispondenti.

A. MANGEOT. - « *L'Enfant et les Sortilèges* » de Colette et Maurice Ravel à Montecarlo.

« Très nettement supérieur à l'Heure espagnole, l'Enfant et les Sortilèges est appelé à un succès mondial. Il ne constitue pas seulement une oeuvre d'exception... admise par les musiciens... mais aussi un divertissement... ».

Musical Opinion. - Londra, marzo 1925.

G. CUMBERLAND. - *Memorising Music IV. Musical Analysis*.

Perché l'analisi d'un pezzo sia utile alla memoria, bisogna farla, non solo dal lato tecnico, ma anche lasciandosi trasportare dal valore emotivo della musica. Poi bisogna che l'analisi sia critica. I punti discussi, e magari disapprovati, son quelli che rimangono più impressi.

A. E. HULL. - *Early English Piano Music*. (Vecchia musica inglese per pianoforte).

Polehè v'è chi, come R. Rolland, crede che prima di Hindel l'arte inglese fosse morta. L'A. illustra la raccolta di musiche per clavicordo (il clavicembalo pare fosse sconosciuto in Inghilterra), contenuta nel manoscritto di Fitzwilliam a Cambridge, e parla dei maestri pianisti inglesi sino a Field, che « trovò l'anima del pianoforte ».

R. BOUGHTAN. - *English Singers and Voice Production*. (Cantanti inglesi e produzione della voce).

L'A. inizia uno scritto, dove spiega che non basta aver bella voce e perfezionarne la produzione. « Il livello della musica va innalzandosi nei paesi di lingua inglese... l'opera italiana ed i canti da salotto non sono più l'ultima mira dei cantanti rispettivamente di primo e di second'ordine ».

— *A musical Pilgrimage in Vanishing London*. (Un pellegrinaggio musicale in Londra che svanisce).

Prima che sparisca, la rivista pubblica un disegno di H. T. Lilley, raffigurante *The Hoop and Horseshoe* a Queen Street, Tower Hill, l'umile albergo (all'insegna del « ferro di cavallo nel cerchio ») dove alloggiò Riccardo Wagner nel 1839.

The Sackbut. - Londra, marzo 1925.

P. BECHERT. - *Paul von Klenau: An appreciation*.

Scritto illustrativo su questo giovane musicista che dirige ad un tempo la Singakademie di Vienna e la maggiore organizzazione di concerti a Copenaghen. Lo si considera come direttore, come interprete e compositore di lavori sinfonici e teatrali.

BECKET WILLIAMS. - *Snobbery and Music*.

Amaro scritto sullo snobismo in musica. Purtroppo la vanità, la moda, l'insincerità, la presunzione hanno gran parte nella vita del mondo, arti non escluse.

U. GREVILLE. - *An American Jaunt*. (Un'escursione in America).

Note ed impressioni su Detroit, Chicago, Dayton, New York, scritte colla vivacità ed arguzia caratteristiche dell'autrice.

A. W. KRAMER. - *Mr. Gray makes a Survey*.

Osservazioni sulle stranezze del libro *A Survey of Contemporary Music* di Mr. Cecil Gray (ed. Humphrey Milford).

H. S. GORDON. - *Organization and Organization*.

Per l'A. in Inghilterra vi sono troppe organizzazioni, e proprio per questo manca l'organizzazione vera. Ne mostra i gravi danni, ed eccita ad un'azione seria e feconda.

H. SHIPP. - *Le roi est mort, vive le roi*.

È stato deciso che il teatro del Covent Garden diventi democraticamente un dancing hall. Quale sarà l'avvenire dei musicisti di teatro, in tanto disinteresse pubblico pel teatro lirico? Il music hall? o forse il cinema?

Musical Times. - Londra, marzo 1925.

W. DAVIES. - *Musical Perspective. Mental perspective in Music*.

Fine dello scritto, dove si spiega la necessità e l'importanza di riconoscere i vari piani prospettici, cioè i vari gradi di risalto dei diversi elementi d'un pezzo. È da questa gradazione, coi suoi rapporti, che deriva la perfetta struttura nella composizione, e la perfetta interpretazione dell'esecuzione.

A. BRENT-SMITH. - *On Going Behind the Scenes*.

L'A. vorrebbe poter « andare dietro le scene » e vedere e sapere il perché di tante cose nelle opere dei maestri, e rimpiange ch'essi non ci abbiano fatto conoscere che ben poco del loro modo di lavorare.

M. D. CALVOCORESSI. - *Liszt's « Christus » and « St. Elizabeth »*.

Dopo aver deplorato che in Inghilterra, dove abbondano tanto le società corali, non si eseguisca il Cristo né la Sante Elisabetta d'Ungheria di Liszt, l'A. passa ad illustrarne alcuni lati.

S. H. CLARKE. - *The Pipes of Pan*. (I flauti di Pane).

Dopo aver notato come spesso i musicisti amino la

Natura, l'A. passa a parlare del canto degli uccelli e dei suoni di vari animali.

W. F. H. BLANFORD. - *The Fourth Horn in the Choral Symphony.*

Conclusione dell'ampio studio sulla parte del 4° Corno nella IX Sinfonia di Beethoven.

F. HOWES. - *A Note on Harty's « Irish » Symphony.*

« Nota sulla Sinfonia Irlandese di Mr. Hamilton Harty », il quale ha detto di voler fare un lavoro in « idioma irlandese ». Si spiega quale sia musicalmente il carattere che il compositore volle mettere in risalto.

The Chesterian. - Londra, marzo-aprile 1925.

A. GEORGE. - *Francis Poulenc.*

Scritto illustrativo sul compositore ora ventiseienne, di cui si può dire che il carattere principale sia la freschezza melodica, quasi d'improvvisazione.

— *Six unpublished Letters from La Fayette to Maria Malibran.*

Fine della pubblicazione delle sei lettere inedite, presentate da Mr. Carl Engel nel numero di febbraio.

J. M. THOMAS. - *Mr. Barrut and Melody.*

Immaginaria conversazione tra un Mr. Barrut qualunque e l'A. sul trito argomento del valore della melodia. Tutti sanno che oggi come sempre la melodia è efficace appena che il musicista abbia il dono di crearne.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 20 marzo 1925.

G. GRAENER. - *Der preiswürdige Brucknerdirigent.* (Il pregevole direttore bruckneriano).

È quello che forse non c'è, e che sente e fa sentire come, mentre Beethoven aspira e sale titanicamente dal naturale al sopra naturale, Bruckner scende beneficamente dal divino all'umano. Due opposte direzioni dello spirito.

DR. LEON. - *Einheitspartitur.* (Partitura unitaria).

L'A. difende le partiture d'orchestra a suoni reali, scritte in chiave di violino e di basso, perchè la partitura deve dare il quadro grafico della musica quanto più immediato e chiaro si può. Paul Schwers risponde in senso contrario.

H. F. SCHAUB. - « *Belfagor* ».

Resoconto ed impressioni della prima esecuzione avvenuta ad Amburgo dell'opera di O. Respighi, con raro entusiasmo di pubblico.

— 27 marzo 1925.

E. PETSCHNIG. - *Licht und Ton.*

L'A., che è convinto difensore dei reali rapporti tra Luce e Suono, parla a lungo del libro « Das spielerische Wesen der Wellen in Anwendung auf Licht und Farben » (L'essenza delle vibrazioni in rapporto alla luce ed al colore) di Karl Koelach (ed. Helwing, Amburgo), ed accenna al vasto orizzonte che avrà, anche per l'estetica, l'esatta conoscenza delle leggi di tale naturale associazione.

DR. H. J. MOSER. - *Die « Stunde der deutschen Musik ».* (L'ora della musica tedesca).

A proposito del primo volume del lavoro che, con questo titolo, sta pubblicando il prof. Richard Benz, il dono autore parla dei problemi essenziali della storia della mentalità e dell'espressione musicale tedesca in maniera quanto mai interessante.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 marzo 1925.

F. SCHUMANN. - *Brahms als Künstler und Mensch.*

Il nipote di Roberto Schumann difende Brahms dalle accuse di graduale sterilità come compositore, e di rapporti sentimentali come uomo.

— 18 marzo 1925.

A. RAPPOLDI. - *Der Spielerkrampf und seine Beseitigung.* (Sul crampo dei suonatori ed i modi di evitarlo).

Dopo aver enumerati i mille mezzi escogitati finora contro tale sofferenza, l'A. spiega ciò che è in fondo al pensiero di tutti: « La vera base del male sta nel modo di suonare... e che non è quello adatto alla persona... Bisogna avere il coraggio di ricominciare con altro metodo ».

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 marzo 1925.

W. DAUFFENBACH. - *Mimesis.*

Mimesis è l'imitazione della Natura, che Aristotele dà quale scopo dell'arte. L'A. mostra come tale concetto sia eccessivo, ma l'imitazione ha una sua funzione innegabile.

H. H. - *Weitere Engänzungen zu Hugo Wolfs Briefen.*

Ad « ulteriore complemento dell'epistolario di Hugo Wolf » si pubblicano le lettere in possesso della famiglia Klinckhoff di Stoccarda, alcune delle quali finora inedite.

H. SELING. - *Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik.*

Fine dello scritto sui tentativi di riforma nella pedagogia violinistica, dove si spiega come sola base d'un solido e fecondo insegnamento sia la forma di movimento suggerita dalla natura delle membra impiegate.

W. ANACKER. - *Der Wechsel von Taktart, Tempo und Rhythmus bei der Zusammenstellung von Vortragsfolgen.* (Il mutamento di battuta, di tempo e di ritmo nel concatenamento dei pezzi nell'esecuzione).

Tutti sanno che nei lavori in più pezzi (detti tempi), si ha cura di mutare i toni e modi a scopo di varietà. I maestri classici facevano altrettanto anche per lato ritmico, anzi nella Suite tutti i pezzi erano nello stesso tono, e variava solo il ritmo. L'A. richiama l'attenzione su questo punto, anche in rapporto al seguito dei pezzi nei programmi di concerto.

O. V. RIESEMANN. - *Die Tagebücher P. J. Tschaikowskis.* (I diari di P. J. Ciaikovski).

Resoconto dei Diari che soltanto adesso vennero pubblicati, e si credeva spiegassero molte cose della vita del maestro, mentre recarono ben poco di nuovo. Interessanti le vive impressioni riportate dai rapporti con Leone Tolstoj, e l'esplicita confessione di non amare Beethoven.

A. RICHARD. - *Vom Max Reger-Archiv.*

Notizie sull'archivio regeriano istituito a Weimar e che comprende la stanza da lavoro del maestro, come era a Jena. Anche le ceneri del maestro furono trasportate a Weimar.

Die Musik. - Stoccarda, marzo 1925.

Il fascicolo è dedicato a Beethoven e con-

A ELENA FINZI

BIANCA LUNA⁽¹⁾

Renzo Massarani

III.

CANTO

Moderato $\text{♩} = 58$ *molto espressivo*

Guar - da: - la

Moderato $\text{♩} = 58$

bianca luna ha dato alle cose una luce di sogno, una trasparen - za fanta - stica;

usciranno tutte le fa - to - guarda: -

lo stesso tempo

lo stesso tempo

rit. *sempre pp*

(*) l'accompagnamento sempre con 2 da , *pp* il più possibile e incolore.

(1) Da "Tre aquarelli notturni".

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori MILANO. (Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)

Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

ec - come u - na! certo è una fa - ta per - chò vie - no senza un fruscio - o, ed

e bel - lis - si - ma e ci guarda tanto dolce - men - to

o for - se, son lo chericoor - do e che

- so - gno.

NOTA DI VITTORIA (*)

Modo di Vittoria (prov. di Siracusa)

Allegretto vivace *più lento*

CANTO

Fig - ghiuzza chi nasci - sti sfor - tu - na - ta, To' mammat' ap -
Fi - gliuola che sei na - ta sfor - tu - na - ta, tua ma - dre vol -

Allegretto vivace

p *più lento* *p* (Flauti)

rall. *ten.* *p* *scorrevole*

- pia fa - ri ba - ah! ba - ti - o - tal Fin -
le far - ti mo - ah! mo - na - chel - la! Fin -

I. Tempo *più lento* *rall.*

- ci - ti paccia, e fin - ci - ti ma - la - ta, Fin - ci - ti chi _____ lu sen - ziu
- gi - ti paz - za, fin - giti amma - la - ta, e fingi che il _____ cer - vel - lo

I. Tempo

p *più lento* *p* *rall.*

(*) Dai "Canti della terra e del mare di Sicilia" raccolti ed armonizzati da A. Favara.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

448380

ten. P scorrevole **I. Tempo**

ti sen - ziu ti vo - ta; Chi quan - tu va - li un ghiornu ma - ri -
 l'ab - bia a dar di vol - ta; Che quan - to va - le un gior - no ma - ri -

I. Tempo

p

più lento *rall.*

- ta - ta Nun va - li du - cen - t'an - ni
 - ta - ta non val - gon due - cen - t'an - ni

più lento *p* *rall.*

P scorrevole

ba - ah! ba - ti - o - ta.
 mo - ah! mo - na - chel - la.

p *rall. e dim.* *pp*

tiene parecchi facsimili d'autografi di lettere e musiche.

T. FRIMMEL. - *Beethoven und Schubert.*

Studio dove si indaga l'esatta versione dei rapporti corsi tra i due grandi Maestri, attraverso alle discordi testimonianze del tempo, e poi si cerca scoprire l'influenza che le opere beethoveniane hanno esercitato sull'arte del più giovane compositore.

W. PETERSON-BERGER. - *Beethoven aus römischem Horizont.*

Per l'A. Beethoven è l'ultima grande manifestazione dello spirito dell'antica Roma, ed in pari tempo il suo primo accesso nella forma musicale d'espressione. È lo spirito virile in contrasto con quello femminile del Cristianesimo quale religione di stato.

W. ENGELSMANN. - *Die Sonatenform Beethovens. Das Gesetz.* (La forma di Sonata in Beethoven. La legge).

L'A. sostiene questa legge della composizione beethoveniana: «Ogni Sonata è sviluppata in tutti i suoi Tempi, parti, temi, da un solo tema o motivo iniziale». Gli esempi presentati hanno valore provativo abbastanza diverso. A nostro giudizio una tesi così capitale dovrebbe essere confortata da ben maggiore apparato di prove.

M. UNGER. - *Beethovens Handschrift.* (La scrittura di Beethoven).

Studio sulla singolarità della scrittura del Maestro, dal punto di vista dell'usuale lettura dei manoscritti. Essi contengono già non pochi errori, ma altri ne vengono aggiunti dalla difficile interpretazione calligrafica. Annessi facsimili alfabetici e qualche documento.

W. NOHL. - *Die Beziehung Anton Schindlers zu Beethoven. Dargestellt unter Benutzung der Konversationshefte.* (I rapporti di A. Schindler con Beethoven prospettati secondo i quaderni di conversazione).

Inizio d'uno scritto dove, dopo una breve introduzione, si illustra il testo dei quaderni di conversazione beethoveniani, con note e referenze.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, marzo 1925.

DR. A. HEUSS. - *Ob das Lied «Willst du dein Herz mir schenken» nicht doch nur von Bach sein kann!* (Se il canto «Willst du dein Herz mir schenken» non possa essere ancora proprio di Bach).

Il canto in questione si trova nel quaderno di musica d'Anna Maddalena Bach coll'indicazione *Aria di Giovannini*, nome che venne interpretato come verezziativo di Giovanni (Seb. Bach); ma poi si attribuisce la breve melodia al violinista e compositore italiano Giovannini. L'A. fa una minuta analisi del canto, e dimostra, prima com'esso non possa essere che d'un tedesco, tant'è sentito il testo in forma ed in espressione; poi come non abbia nulla di comune colla maniera del Giovannini; ed infine come sia verocilmente proprio di Bach. Annesso facsimile dell'autografo.

P. MIES. - *B-A-C-H. Stilistisches und Statistisches.* (Note stilistiche e statistiche).

Le lettere del nome di Bach (cioè si bem. la do si nat., secondo la notazione alfabetica ancora in uso

in Germania) vennero prese come tema dallo stesso Bach e poi da uno stuolo di compositori. L'A. fa delle osservazioni sulla natura del tema, sulle risorse che presenta, e sui vari modi in cui venne utilizzato. Segue la lista dei lavori scritti su quelle lettere-note.

P. KURZE. - *Die Laute und ihre Bedeutung für eine nationale Musikpflege.* (Il liuto ed il suo significato per una cultura musicale nazionale).

Se si ammette che il canto popolare ha valore, e grande, per l'aria odierna, è già implicito che ha valore anche l'uso del liuto, che è del canto popolare il naturale accompagnamento. (Oggi il liuto è tornato a diffondersi abbastanza in Germania). Quindi si propone d'insegnarlo nelle scuole e di darvi posto nelle composizioni artistiche.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, febbraio 1925.

J. REISS. - *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica.*

Nella biblioteca dell'Università di Cracovia esiste il «codice di Twardowski», che per secoli si ritenne un codice magico, con una macchia nera impressa dal diavolo in persona. È semplicemente un frammento d'Enciclopedia scritta da Paolo Paulirini, intorno al 1460. Si riproducono alcune parti dei tratti riguardanti la musica, e parlano delle forme dell'ars mensurabilis e di vari strumenti.

E. JAMMERS. - *Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift.* (Ricerche sul ritmo e sulla melodia dei canti del Manoscritto di Canzoni di Jena).

Amplio studio, dove si mostra come questi canti trovadorici sono composti, sia dal lato ritmico, e sia da quello tonale, sulla base di una simmetria effettiva, ma non rigida.

W. DANCKERT. - *Die A dur-Suite in Friedmann Bachs Klavierbuch.* (La Suite in La Maggiore nel Libro di Pianoforte di Fried. Bach).

Nel manoscritto n. 103 della Landesbibliothek di Darmstadt è attribuita a Telemann una Suite in La Maggiore che altrove, come nella grande edizione di Bach, venne compresa fra le opere del sommo Maestro. Un'acuta analisi stilistica esclude trattarsi di composizione bachiana, e conferma l'attribuzione a Telemann.

marzo 1925.

W. VETTER. - *Glucks Stellung zur «Tragédie lyrique» und «opéra comique».*

L'A. spiega come Gluck abbia inteso largamente, sia nel riguardi drammatici, e sia in quelli tecnici musicali, dalla tragedia lirica quale l'aveva formata Rameau, e dall'opéra comique. Segue un'analisi di «Ingenia in Tauride».

H. J. MOSER. - *Bemerkungen zur deutschen Rhythmik und musikgeschichtlichen Methodik.* (Osservazioni sulla ritmica tedesca e sul metodo storico musicale).

Risponde a varie osservazioni apparse nella stessa rivista su scritti dell'Autore.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, marzo 1925.

Fascicolo speciale dedicato alla giovane Russia, e scritto in maggioranza da russi. Ecco il contenuto di questa pubblicazione, che veramente dà un complesso notevole di notizie e di giudizi critici su quel mondo musicale russo odierno, di cui si sapeva finora troppo poco.

V. BELAIEV. - Prefazione. - P. STEPAN. - Il nostro fascicolo russo.

I NUOVI TEMPI.

L. SABANEJEW. - La musica ed il mondo musicale di Russia dopo la guerra.

I. GLEBOW. - L'evoluzione della musica russa sinfonica e da camera.

N. BRIUSSOWA. - Nuove correnti nel campo dell'istruzione musicale.

M. IWANOW-BORETZKY. - Musicologia in Russia.

S. GINSBURG. - Musicologia a Leningrado.

W. JAKOULEW. - La critica musicale in Russia.

V. BELAIEV. - L'Associazione moscovita per musica moderna.

IL NUOVO STILE.

E. WELLESZ. - La redazione originale del « Boris Godunov ».

V. BELAIEV. - Scriabin e la musica moderna russa.

I. GLEBOW. - Mjaskowsky quale sinfonista.

A. WEISSMANN. - L'eco della musica russa in Europa.

I. GLEBOW. - Sull'attività dei compositori russi nell'Europa occidentale.

N. SCHILJAEW. - Che musica europea interessa la Russia?

I NUOVI UOMINI.

A. ABRAMSKY. - Compositori moscoviti.

V. BELAIEV. - Complementi.

F. HALLE. - Nella cerchia dei musicisti moscoviti.

A. ALEXANDROW. - Samuel Feinberg.

N. MJASKOWSKY. - Anatol Alexandrow.

L. - N. A. Roslawetz.

Seguono quattro scritti di critica e di notizie:

V. BELAIEV. - La quarta Sonata per Pianoforte di Mjaskowsky.

F. HALLE. - « Gimn », cioè l'Istituto di Stato per la Musicologia.

A. DZIMITROWSKY. - Critiche russe su musica moderna europea.

P. STEPAN. - Il ramore attorno a Stravinskij.

Der Auftakt. - Praga, marzo 1925.

DR. H. REICH. - Eine antike Oper aus Aegypten.
Nel papiro d'Ossirinco s'è trovato il testo, con annotazioni per la musica, d'una specie di opera buffa egiziana del II secolo dopo Cristo. L'A. la descrive e la illustra.

DR. E. STEINHARD. - Die Grenzen des Neuen Musik. (I confini della Nuova Musica).

Estratto d'una pubblicazione fatta per la I. Festa Internazionale di Musica a Praga. Si spiega l'atteggiamento dei vari maestri d'avanguardia dei diversi paesi, in rapporto alle tre fonti di rinnovazione: medioevo, esotismo, primitivismo.

J. M. HAUER. - Melische Tonkunst. (Musica melica).

E la musica a base di dodici note senza volontà (cioè senza significato) tonale; musica che, allontanandosi dalla Natura, sarebbe il mezzo di « contrastare la materia » nell'arte.

W. LYLE. - Negermusik. (Musica di Negri).

Notizie sulla musica in riti di negri di varie regioni dell'Africa.

DR. P. KRASNOPOLSKI. - Die Harmonika.

Notizie storiche sullo strumento inventato da B. Franklin, ed è fatto con compagne di vetro fissate su un asse, messe in rotazione per mezzo d'un pedale, e fatte risuonare per attrito con tasti.

W. KRISTL. - Moderne Tanzmusik.

Chi consideri la odierna musica di danza con atteggiamento obblivioso, vi « riconoscerà lo specchio satirico del nostro tempo arruffato, ed invece di turarsi gli orecchi davanti al caotico suono dei Fox-trot, riderà riconoscendo che non è insensata la musica, bensì il tempo che l'ha prodotta ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

BACH (G. S.).

Suites inglesi

E. R. 6. - N. 1 a 3.

E. R. 7. - N. 4 a 6.

E. R. 8. Suites francesi.

Il Clavicembalo ben temperato.

E. R. 190. - Volume I.

E. R. 191. - " II.

Edizioni rivedute da A. LONGO.

E. R. 25. Composizioni per Organo, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. (Revisione di F. BOGHEN).

E. R. 299. Due Preludii (trascritti per Pianoforte dalle Sonate per Violino solo. Revisione di R. PICK MANGIAGALLI).

BACH (K. Ph. E.).

E. R. 139. Sei Sonate per Clavicordo, trascritte per Pianoforte (Hans von Bülow).

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Il Diavolo nel Campanile», di Adriano Lualdi

La trama singolare del grottesco, nella fantasiosa cornice scenica creata da Adriano Lualdi, attraverso le configurazioni chimeriche del leggendario e dell'irreale, si riannoda a quelle concezioni un po' brumose dell'impossibile, su cui la fantasia allucinata del Poe gettò il riverbero delle sue più strane colorazioni.

L'ordine, la regolarità, il metodo, sono le pietre basilari di un sistema fiacco e falso, sul quale si innesta la ragione di vita di un curioso fiabesco. E il Campanile, col suo pinnacolo che non si scorge ma che s'indovina, simboleggia l'estrema essenza spirituale di questo ricettacolo di decrepitezza e di rancidume.

Dieci vecchioni con tanto di barba sono le (ahimè) vergini vestali, che custodiscono il fuoco sacro della Dea regala, nello spazio e nel tempo.

Alle loro spalle, dieci orologi segnano invariabilmente le ore; e ciò senza che le dieci barbe, o i loro legittimi padroni, mostrino, per questo evidente episodio, la più modesta e regolamentare sorpresa.

Nella concezione dell'autore, la scena si presenta tripartita: nel mezzo, la piazza vetusta e insonnolita del paese; a sinistra, la casa di Irene, vecchia corpacciuta e grinzosa, le cui vestigia di femminilità si perdono nella notte dei tempi; a destra, la casa di Carpofo, vecchio obeso e lautamente cornuto.

Mentre il Custode dell'Orologio appare alla loggia del Campanile, a intervalli preordinati, intento a tessere l'elogio solenne di questa immutabile vita di cronometria, s'avvicinano nelle due case laterali gli episodi quotidiani.

Talio si dispone, con tavolozza e pennelli, ad effigiare le sembianze archeologiche della moglie (egli invece è baldi e giovine). Carpofo s'incurva e si contorce, nella pena di esaminare il conto della spesa, che Ennomia, la sposina leggiadra e maliziosa, gli snoda sotto il naso, con furbesca gravità.

Così fiorisce placidamente l'amore dei due

giovani, man mano che crescono a dismisura le corna dei consorti.

E su questo esempio, altre spose giovani e innamorate fanno sgusciare gli amanti nelle loro alcove, mentre i mariti bernoccoluti, per ogni buona norma, ve le rinchiudono ancora meglio, a doppio giro di chiave.

« O gioventù perversa... perversa gioventù... » brontolano a cantilena i gravi custodi; e se ne vanno a bere un dito di quel buono.

Tutto procede, tutto cammina, sino a che un giorno il Diavolo ci mette la sua coda...

E allora avviene il finimondo! La Legge immutabile, che disciplina l'ordine naturale delle cose, si sovverte. La Norma consuetudinaria, che vigila sull'andamento regolare della convivenza cittadina, si annienta.

Il Diavolo si appiatta nel Campanile. E di là, mentre gli orologi girano vorticosamente, e suonano, e ciנדolano, senza più sapere quello che si facciano, instaura il regno del disordine e dello scompiglio.

Gli amanti, liberi, se ne fuggono lontano, verso la felicità.

Adriano Lualdi, da quell'artista versatile ed eclettico che è, si è orientato verso questo genere d'arte, con una preparazione di studio e di lavoro.

Il « grottesco », a sfondo umoristico e caricaturale, si presentava come una sorgente presso che vergine di sensazioni e di possibilità d'adattamenti musicali. Nell'ideazione della propria opera, il maestro Lualdi trascese quindi quelle che si possono considerare le formule peculiari della realizzazione teatrale.

La stessa tripartizione del quadro scenico, con la simultaneità dell'azione che ne deriva, rappresenta un ardito tentativo di innovazione.

La verseggiatura, che accentua il tono a volte ingenuo a volte furbesco degli episodi, con certe sue curiose eufonie di onomatopea e di allitterazione, scorre agile e gustosa.

Quanto al contenuto essenzialmente musicale, molte sono le riserve.

Anzi tutto, attraverso la frammentarietà della vicenda, non è sempre facile riconoscere nella musica l'intenzione caricaturale; nè, quanto meno, è possibile delimitarne i caratteri, in modo

che si possa comprendere dove finisca la burla e dove cominci invece la musica.

Si sente che non il musicista domina il quadro; ma il frammento sovrachia lui stesso.

Nell'isocronismo dei movimenti ritmici, un senso di monotonia pesa sull'atmosfera di grigiore e di calligine, che l'autore ha voluto creare intorno alle sue figure.

Ma se pittoricamente l'effetto parodistico è raggiunto, così non può dirsi per la musica. Questa procede in una stricchiata concomitanza di effetti strumentali e canori, che non aggiungono nulla all'umorismo della scena.

Perché ribadire, con voluta insistenza, il medesimo inciso ritmico e melodico, quando già lo sfondo statico del palcoscenico ingenera la più greve monotonia?

Non è certo il maestro Lualdi musicista al quale facciano difetto le facoltà d'inventiva, con le loro infinite possibilità di sviluppi e di amplificazioni!

Necessità di teatro vogliono che l'attenzione dello spettatore sia desta sino all'ultimo. Necessità musicali vogliono che l'idea generatrice assurga via via ad espressioni di interesse eminentemente musicale.

Nel «Diavolo nel Campanile» questo anelito di elevazione non c'è. La musica si presenta, più che in forma episodica, in una sorta di commento eterogeneo, dove rari sono gli squarci di luce. Rari, diciamo; ma, questi soli, di ispirazione serena e di fattura sobria e sagace.

Ne ricordiamo qualcuno. Il canto di Eunomia, con l'accompagnamento delle due voci interne. E' un brano di dolcezza, che racchiude una suggestiva virtù di evocazione, coi suoi vaghi melismi, ondulanti sulla leggera trama strumentale.

E ancora, l'idillio di Tallo ed Eunomia; dove, per buona ventura, non affiorano più le scarpigliate del grottesco o le beffarde intenzioni della caricatura. Qui è il musicista, che ha schiuso tutte le porte del suo cuore, e si è lasciato andare a cantare, senza inceppi né freni, e si è lasciato guidare dove lo portano l'anima e la sua vita. Là quando il canto d'amore si snoda tra gli archi, e si adagia sulla vibrazione pastosa dei violoncelli, prima che gli ornamenti si allontanino, là è l'indizio certo di chi ha tracciato il secondo atto della «Figlia del Re». Là lo riconosciamo.

E ancora, all'apparire subitaneo del Diavolo, ricordiamo il sonoro viluppo strumentale, che accompagna la fuga disordinata della folla.

Gran peccato, peraltro, che questa bella sonorità si sommerga e si disperda più avanti in una nebulosa e pletorica cacofonia, dove il grottesco e la musica non hanno proprio nulla da fare!

Il maestro Vittorio Gui concertò e diresse l'opera con fervore fraterno e con alta coscienza d'arte. Sotto la sua bacchetta, la compagine scenica ed orchestrale si mostrò disciplinata e sicura.

Sul palcoscenico, gli artisti si rivelarono al-

l'altezza del loro compito, dopo la lunga e severa preparazione.

Così la Casazza, truculenta Irene dalla voce vellutata, e l'Azzolini, reboante e minaccioso Carpolonte. Così il tenore Menescalchi e la soprano Rosina Torri, che portarono, sullo sfondo idilliaco del loro personaggio, il contributo della voce calda e armoniosa.

La cronaca registra tre chiamate agli artisti e all'autore, tra vivaci contrasti.

L'esito si è mantenuto uguale anche alle altre tre rappresentazioni.

ALDO FINZI.

⊗ Dello stesso Lualdi ha avuto ottima accoglienza, alla Fenice di Venezia, *Le furie di Arlecchino*, un atto, intermezzo giocoso per marionette viventi, già rappresentato all'estero. Accuratissima la concertazione del maestro Fabbroni.

⊗ All'Alfieri di Firenze è stata convenientemente apprezzata una nuova opera in un atto, *Lina*, del maestro Giuseppe Baldeschi, giudicata come un nobile tentativo.

⊗ *Maestro Zaccaria*, nuovo dramma lirico di Franco Jori, eseguito in una serata di beneficenza a Lodi, ha avuto ottima accoglienza.

⊗ Completo successo ha avuto al Margherita di Cagliari, l'opera in tre atti *Thermidor* del maestro Tubi.

Il lavoro era già scritto da parecchi anni, ma sinora non era stato mai rappresentato.

Il sesto mese scaligero

Come opera di nuovo allestimento, oltre il *Diavolo sul Campanile*, della quale abbiamo già parlato, si è data *Il Trovatore*.

Il forte lavoro verdiano era apparso per la prima volta alla Scala nel 1855 (24 rappresentazioni) con le signore Albertini e De Giani Vivez, il tenore Mirate, il baritono Furi. Successivamente venne riprodotto; nel 1857 (20 rappresentazioni, signore Baseggio e Brambilla, tenore Giuglini, baritono Reina); nel 1858 (14 rappresentazioni, signore Lafon e Corvetti, signori Sarti e Corsi); 1859 (signore Poch ed Ellery, tenore Mariani, baritono Grandi); 1861 (sorelle Marchisio, tenore Corsi, baritono Trivelli); 1866 (signore Lafon e Bouché, tenore Steger, baritono Guidotti); 1867 (signore Galletti e Lemaire, tenore Fancelli, baritono Giraltoni); 1870 (signore Moro e Flory, tenore Pancani, baritono Corsi); 1877 (signore Patti e Bonheur, tenore Nicolini, baritono Giraltoni); 1883 (signore Turolla e Pascalla, tenore Marin, baritono Verger); 1902 (direttore Toscanini, signore Calligaris e Bruno, tenore Biel, baritono Magini Coletti, basso Gravina).

Il Trovatore, quindi, ritornava alla Scala per la dodicesima volta, e dopo un'assenza di ben ventitré anni, vivamente desiderato ed atteso,

anche perché si sapeva che Toscanini ne aveva preparato e curato una edizione veramente eccezionale, la quale va ad occupare un primissimo posto tra i migliori spettacoli che la Scala ha offerto da quando è costituita in Ente Autonomo.

Sotto la direzione del grande maestro, la popolare opera è apparsa addirittura rinnovata, in una cornice d'insolita dignità, ricca di finezze, vigorosa di espressione, in un perfetto equilibrio tra orchestra, coro e palcoscenico, che hanno rivaleggiato in bravura.

Ottimi tutti gli interpreti: la Raisa, Leonora di bellissima voce e di eccellente temperamento; Pertile, sicuro ed efficace come sempre; l'Anitua, espressiva, sia nei momenti più truci che in quelli drammatici; Franci, felicissimo specie ove può spiegare i suoi vigorosi mezzi vocali; il basso Autori, corretto ed efficace.

Genialmente preparato da Forzano il movimento delle masse e bellissime le scene.

Caloroso e vibrante, come raramente, il consenso del pubblico, che non si stancava, con numerosi applausi, di manifestare il suo compiacimento per uno spettacolo così magnifico e per così nobile manifestazione artistica.

Toscanini ha anche diretto (graditissima ripresa) il *Nerone* e il *Falstaff*. Per l'opera di Boito (interpretata dalla Raisa, da Pertile, Journet, Franci, da la Bertana ecc., già applauditi nelle precedenti edizioni) si sono avuti anche questa volta una serie di teatri esauriti con i maggiori incassi della stagione. Pure il *Falstaff*, la cui prima rappresentazione venne data in serata di gala in onore del Re, fu riudito con grande piacere, ed i due nuovi esecutori, il baritone Rimini e il baritono Paci, furono assai ammirati.

Il maestro Gui, dopo *Il Diavolo sul Campanile*, diresse con la consueta bravura la *Salomé*, interpretata assai bene da Giulia Tess, dal tenore Dolci, dalla Cisneros, dal Lulli, dal Venturini ecc.

⊗ Ultime opere rappresentate al nostro Politeama Nazionale, direttore il maestro Tronchi, sono state *Lucia* (Lina Romelli, tenore Giustini, baritono De Marchi, basso Laugnasco); *Rigoletto* (signorina Saraceni, tenore Giustini, baritono Viviani); *Barbiere di Siviglia* (signora Romelli, tenore Bergamini, baritono Sartori, bassi Zuccarini e Mosca).

⊗ Al Costanzi di Roma è andato in scena il *Guglielmo Tell*, in una pregevole esecuzione; principali interpreti: il tenore John Sullivan, il baritono Segura-Tallien, la Spani e il Pasero, sotto la ottima direzione del maestro Vitale.

Ha ritrovato il successo dell'anno scorso la ricomparsa del *Quattro Rusteghi* di Wolf-Ferrari, con gli stessi interpreti (signore Labia, Marchini, Sassone, Fabbri; signori Nardi, Uxa, Cassonetti, Rossi Canneti, Nicollicchi).

Al nuovo Teatro Odescalchi è stata eseguita nella sua integrità (musica, scena, lettura) la

Storia del Soldato di Strawinski. Il lavoro ha interessato; ma il successo è stato scarso.

⊗ *Piccolo Marat* è stata l'ultima opera eseguita al Massimo di Palermo. Per la sua serata d'onore il maestro Lucon, oltre il lavoro di Mascagni, ha diretto, accolti con molto favore, il preludio *Arrigo II* del maestro siciliano Palminteri, da pochi anni morto, e i due brani sifonici del maestro Mulè: *Una notte a Taormina* e *Fioriscono gli aranci*.

⊗ Anche l'*Elixir d'amore*, splendidamente concertato da Marinuzzi, ha avuto ottime accoglienze al S. Carlo di Napoli. Lo stesso maestro per la sua serata d'onore, con *Jacquerie* ed il prologo del *Mefistofele*, ebbe un plauso di vera ammirazione.

⊗ *Francesca da Rimini* di Zandonai ha avuto esito entusiastico a Fossombrone.

CONCERTI

MILANO

Ente Concerti Sinfonici

Il sesto concerto della stagione, ancora diretto dal maestro Scherchen, comprendeva: *Feuerwerksmusik* di Händel; una giovanile *Sinfonia* di Schubert, della quale furono maggiormente gustati l'«Andante» e il «Minuetto»; *Pacific* di Honegger, pezzo di colore, istruimentato con perizia, ma non ricco di contenuto; la rapsodia *Italia* di Casella, che interessò vivamente; alcuni *Lieder* di Strauss, resi con buon gusto da Salomea Kruceniski.

Nella settima udizione, affidata all'accurata direzione di Gui, si eseguirono, oltre due *Concerti* di Vivaldi e di Brahms per violino e orchestra (sollista squisito Arrigo Serato), l'*Incanterissimo* di Wagner; due frammenti del poema sinfonico *Psiche* di Franck; e quattro nuovi poemetti (*Elegia*, *Menestrelli*, *L'Armoniosa canna*, *Ballata macabra*) di Pick Mangiagalli, accolti con grande favore per chiarezza melodica, vivacità di ritmi ed eleganza di effetti orchestrali. Essi procurarono un caldo applauso al valente direttore ed all'autore presente.

⊗ TEATRO DEL POPOLO. — Oltre la ripetizione dei programmi eseguiti al Conservatorio dall'Ente Concerti Sinfonici, si è avuto una udizione alla quale hanno partecipato Poltronieri (violino), Valli (violoncello) e D'Erasmus (pianoforte). Ebbe ottima accoglienza, (il pubblico volle salutare anche l'autrice) una nuovissima *Sonata romantica*, in tre tempi, per piano e violino, di Giulia Reclì, e fu anche gustato un nuovo *Trio* del maestro Ferrari.

⊗ QUARTETTO. — La violinista Jennj Skolnik eseguì con molta espressione un interessante programma.

Il quartetto Rosè, in brani di Mozart, di Borodine e di Haydn dimostrò precisione di tecnica e

ottime qualità interpretative. Il secondo concerto comprese il *Quartetto in mi min.* di Verdi, raramente eseguito, che piacque per la chiarezza e spontaneità del discorso melodico e per ottimi effetti di sonorità.

Anche l'udizione della violoncellista Giuditta Bokor ebbe ottimo esito: ella dimostrò buona preparazione e vibrante temperamento.

⊗ CONVEGNO. — Molto interessante il concerto dell'eccellente flautista Fleury, con musiche che andavano da Vinci a Couperin a Rieti e Casella.

⊗ CIRCOLO D'ALTA CULTURA. — L'Associazione Professionisti di musica ha dato altre due manifestazioni; nella prima si presentarono, ottimamente accolti, la violinista Corsi e il pianista D'Erasmo e in programma figurava, gradito e applaudito, il *Concerto per quattro violini* di Anzoletti che, oltre la Corsi, ebbe ad interpreti i signori Kavelin, Baragiola e Cano; nell'altra la pianista Maffioletti, meritatamente apprezzata, eseguì con buona tecnica ed espressione interpretativa un bel programma.

Unanimi consensi ebbero anche le audizioni di Gilberto Crepas ed Enzo Calace, e quella di Sasha Votcenko sul «timpano», strumento d'eccezione veramente caratteristico.

⊗ F. A. M. I. — Nel trattenimento offerto alla Università Popolare furono molto applauditi il coro dei bambini, egregiamente istruito dal maestro Perlasca, e la signora Oddone che cantò squisitamente alcune canzonette.

⊗ ISTITUTO DEI CIECHI. — In una serata di beneficenza furono apprezzati la pianista Bonafè, il violinista Vacchi, il pianista Bistoletti, il soprano Curti e il tenore Guidi.

⊗ G. U. M. — Assai lodato fu il giovane trio composto di Nelsa Semenza (violino), Guido Vanzetti (violoncello), Riccardo Castagnone (pianoforte), nell'esecuzione di brani di Gado, di Rachmaninoff, di Händel e di Ariosti.

⊗ CONSERVATORIO. — Molto pubblico ha richiamato la commemorazione di M. E. Bossi: in programma sue musiche, esecutori Maria Galli De Furlani, violinista, l'orchestra e coro del Conservatorio diretto da Renzo Bossi, all'organo Adolfo Bossi, rispettivamente figlio e fratello dell'illustre estinto del quale parlò degnamente e con commossa parola Luigi Orsini.

Successo immenso riportò il violoncellista Földes nei suoi due concerti. Egli apparve in uno dei migliori momenti, appalesandosi ottimo tecnico e perfettissimo artista. Applausi calorosissimi, bis e numeri fuori programma.

Tre le altre udizioni ricordiamo quelle dei pianisti Lily De Markus, Victor Wittgenstein, A'se Landolf, assai accurate, Walter Schaufuss-Bonini, Iris Battagliola, ottima artista apprezzata in un vario programma, ed Elena Zimmermann, la quale interpretò efficacemente brani di Schubert e di Schumann; del violinista Alessandro Russo, di sicura tecnica e buoni doti stilistiche; di Heinrich von Wesdehlen e Hermann Reuter, che eseguirono musiche a due pianofor-

ti; della violinista Fassbaender e del pianista Alfredo Cairati i quali interpretarono *Sonate* di Mozart, di Beethoven ed una in tre tempi dello stesso Cairati, accolta con evidente simpatia. Vivo interesse suscitò il «concerto di musica popolare ebraica», interpreti il tenore Reisssoff, il violinista Ricci, al piano il maestro Calace.

ROMA

⊗ AUGUSTEO. — 19 aprile. Concerto diretto da Molinari, dedicato a Strawinski, che vi partecipa personalmente nel suo concerto per pianoforte. Il programma passa in rassegna le varie fasi della produzione dell'artista, dall'*Uccello di fuoco*, fino al «concerto per pianoforte (1924) nel quale l'autore di *Petruska* si presenta con un nuovo indirizzo, indipendentemente dalla musica e dal teatro. Il concerto provoca applausi e discussioni.

— 26, 29 aprile; 3 maggio. — La stagione ufficiale si chiude con tre grandiose esecuzioni della *Nona* di Beethoven, magnificamente interpretata da Molinari: il 26 maggio vi si unisce la *Prima beethoveniana*; nel secondo concerto l'ispirato oratorio *Jefta* di Carissimi; nel terzo un programma di musiche vocali e corali di Alessandro Scarlatti, a commemorazione del secondo centenario dalla sua morte. Le parti dei solisti vengono sostenute con successo dalle signore Laura Pasini, Dorina Tesorieri, Irene Minghini-Cattaneo; e dai signori Emilio Perèa e Giuseppe Tisci-Rubini. Ottimo il coro, istruito dal maestro Traversi.

— 4 maggio. Concerto straordinario del pianista Paderewski, da lui generosamente offerto a totale beneficio degli Orfani di guerra: successo entusiastico.

— 5 e 7 maggio. Due concerti straordinari della famosa società corale *Orfeò Català* di Barcellona, diretta dal maestro Millet; essa è molto ammirata per la bellezza e fusione delle voci, per la squisita musicalità e per l'attraente programma.

— 10 maggio. Concerto corale di alunni delle Scuole elementari comunali, sotto la direzione del maestro Alaleona. Vi partecipa una massa di 800 fanciulli, che in un elevato programma parte con orchestra e organo, parte polifonico a sole voci (Palestrina, Orazio Vecchi, melodie gregoriane, canti popolari, Boito, Mendelssohn, Rossini), suscita la più schietta sorpresa e ammirazione per la perfetta, colorita, espressiva esecuzione.

⊗ SALA ACCADEMIA DI S. CECILIA. — Applauditi concerti della pianista Alice Ripper, della cantante Vera Janacopulos, e di Igor Strawinski, che dirige un programma di sue composizioni per piccola orchestra, con la partecipazione della medesima artista.

⊗ ALTRI CONCERTI. — Alla Filarmonica ha avuto luogo un concerto di composizioni di giovani autori italiani.

In varie sale, notevoli i concerti delle pianiste Landolt, De Radwan, Brogno-Cesareo, De

Markus, Ubaldi, Tommaselli, La Face, Dipilolo; dei violinisti Kernacs, Palermo, Bozza, Pasqualini; della violoncellista Buranello; delle cantanti Jonaitte e Eutman.

Notevole alla Associazione artistica un concerto di musica moderna italiana, organizzato dal giovane pianista e compositore De Angelis Valentini, col concorso del violinista Chiri dell'Augusteo. Oltre a un concerto per pianoforte del De Angelis-Valentini, viene eseguita musica di Coppola, Lattuada, Alaleona.

Il piccolo pianista settenne Pietro Mazzini ha impressionato per le sue singolari doti di musicalità in due concerti al Teatro Argentina.

TORINO

⊗ Con molto favore furono accolti i cinque concerti orchestrali al Regio. Il primo e l'ultimo furono diretti dal maestro Bavagnoli, che, come novità, presentò *Una notte sul monte Calvo* di Moussorgski, *Leggenda* di Ludovico Rocca, piena d'impeto e di passione, e *Andante* di Ghedini, tute favorevolmente accolte.

Il maestro Neri diresse il secondo concerto, ed il pubblico torinese fu veramente affascinato, esprimendo il suo caloroso consenso, da *I Pini di Roma* di Respighi, che costituivano il punto più importante del programma.

La terza e quarta udizione ebbero ad acclamato direttore Gino Marinuzzi. Nella prima, fu applauditissima la sua *Sicilia*, una brillante e commossa rapsodia nella quale premevano alcune delle più drammatiche canzoni siciliane; nella seconda piacque incondizionatamente la *Suite romantica* di Alfano, composizione eminentemente italiana (ove predomina una monodia ampia, calda, sonora) e intensamente suggestiva.

Si è infine avuto un concerto in più, diretto dal maestro Gallino, con il concorso della pianista Magda Brard. Quale omaggio ai due maestri recentemente scomparsi vennero eseguiti due *Intermezzi goldoniani* di M. E. Bossi, e l'intermezzo sinfonico del III atto della *Manon* di Puccini.

⊗ Tra i concerti della Pro cultura femminile merita speciale menzione quello dedicato a musiche di Stravinski, anche per l'eccellente interpretazione, sotto la guida di Casella, del flautista Fleury, della clavicembalista Delcourt e della cantante Janacopulos. Interessante anche l'udizione di musiche di Debussy, alla quale parteciparono la cantante Montjovet, la pianista Loyonnet, il violoncellista Levy.

Al Liceo si ebbero concerti del violinista Elena, col concorso di altri esecutori; del pianista Landolf, e uno di canzoni piemontesi di Sinigaglia bene interpretate dalle signore Manzoni Lessona e Calcina, al piano il maestro Ghedini.

VENEZIA

⊗ Oltre un concerto di Paderewski alla Fenice che suscitò grande entusiasmo, ricordiamo quelli del pianista Piccioli al Quartetto; del

Quartetto veneziano, in musiche di R. Bossi, Labroca e Guerrini; di Virginio, Lucilla e Attilio Ranzato.

NAPOLI

⊗ Grande ed entusiastico successo ebbe al S. Carlo Paderewski.

La manifestazione più importante degli Amici della musica fu quella dedicata a musiche di Alfano: *Quattro nuove liriche*, ottima interprete Mafalda Favero; *Sonata per violino e piano* (Alberto Curci e l'autore) che procurò sincero godimento per doti di tecnica e costruzione nuovissima; *Sonata per violoncello e piano* (violoncellista Semino e l'autore) ricca di intensa espressività e di toccante poesia, specie nel finale.

Per la Concertistica debuttò il Quartetto stabile (Giuseppina De Rogatis, Rosario Finizio, Salvatore Scarano, Sergio Viterbini) che eseguì mirabilmente il *Quartetto* di Pizzetti, del quale dovette replicarsi il terzo tempo.

Unanimi consensi ottenne anche il Trio formato dalla pianista Nletta Curcio, dalla violinista De Rogatis e dal violoncellista Viterbini.

Alla Sala Artisti, Elena Ridolfi, al piano Ello Gianturco, dette una udizione di liriche moderne; e Nino Sabatano e Maria Norscia dedicarono un concerto a liriche di Nadir De Lucia.

Ottimo successo ebbero i bimbi pianisti Mazzini e Longo.

PALERMO

⊗ Alla Sala Scarlatti per la C. D. N. N. si è avuto un ottimo concerto beethoveniano comprendente la *Serenata* per flauto, violino e viola, op. 25 (Diamante, Abbado, Perna); la *Sonata* per violino e piano, op. 96 (Abbado, Natale); il *Quintetto*, op. 16, per piano, oboe, clarinetto, fagotto e corno (Natale, Brandaleone, Perilli, Castagna, Liverani).

Al Circolo Artistico, oltre un udizione vocale degli artisti del Massimo, un'altra se n'è avuta (organizzatrice sempre l'Ufficio Concerti della Sicilia) della cantante Lia Morasca e del pianista Benedetto Morasca i quali eseguirono inappuntabilmente un bel programma in cui erano compresi alcuni canti siciliani raccolti da Favara.

Al Bellini destò grande entusiasmo il violoncellista Földes, ed all'Associazione della Stampa si rivelarono elette artiste le signorine Niccolosi (violino) e Dell'Utri (piano).

⊗ La Società Corale G. Verdi di Savona, diretta dal prof. Acquarone ha dato a quei Chiabrera una lodata udizione corale polifonica.

⊗ Molti concerti di musiche perosiane — accolte con grande favore — si ebbero in diverse città d'Italia. Ricordiamo le più importanti: a Firenze, in S. Croce, lo stesso autore diresse *Il giudizio Universale* e il *Salmo V* di David. Parteciparono all'esecuzione l'orchestra delle Società Fiorentine di oltre 350 persone, il coro

polifonico fiorentino diretto da Sandro Benelli, le signore Scacciati, Seabury e Rubini, il tenore Bendinelli.

A Trieste il maestro Vigna diresse, in S. Antonio Nuovo, la *Resurrezione di Cristo* (Inghilleri, Zambelli e Franchi), ed il *Mosè* (Inghilleri Zambelli e Franchi), direttore dei cori il maestro Illesberg.

Lo stesso *Mosè*, sempre diretto da Vigna, fu eseguito alla Fenice di Venezia.

A Correggio il maestro De Vecchi diresse la *Resurrezione di Cristo*, solisti Irma Viganò, De Franceschi e Locati.

☉ Tanto l'Orchestra dell'Augusteo, che la nostra dei Concerti sinfonici hanno intrapreso una *tournee* in diverse città, ripetendo brani già eseguiti a Milano e Roma, tra i quali, accolti con caloroso favore, *I Pini di Roma* di Respighi, *I Poemi* di Pich Mangiagalli ecc.

☉ Le commemorazioni pucciniane proseguono numerosissime in Italia ed all'estero. Ricordiamo:

Teatro Regio di PARMA, con discorso di Fraccaroli, e bellissima rappresentazione di *Bohème*, diretta da Mugnone; ACI; AREZZO e VALDARNO (oratore il prof. Bonaventura); ASCOLI; BADIA POLESINE; CERTALDO; COMO, Istituto Carducci (discorso di Giusto Zampieri); COSENZA (oratore Moschino); FIGLINE; INTRA; MERANO (discorso di Cucchetti); MONTECASSINO; ROMA, Associazione Pugliese (oratore prof. Aquilante); S. PIETRO IN CASALE; VALDARNO; VOLTERRA; BARCELLONA; ESSEN; RODI; TIFLIS.

☉ Al Carlo Felice di Genova, oltre i due concerti diretti da Zanella e Pizzetti, ve ne fu un altro, pienamente riuscito, sotto la direzione del maestro Failoni, al quale è anche affidata la stagione lirica all'Arena di Verona.

☉ E. Bossi, oltre che a Milano, ha avuto degne commemorazioni in molte città d'Italia.

☉ Alla Filarmonica di Trieste piacquero tanto il giovanissimo violoncellista De Makula, che il violinista Umberto Supino con la sorella Olga, pianista.

☉ Calorosi consensi ha meritato la Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri, alla Pergola di Firenze, al Comunale di Bologna (ove vi fu una commemorazione di Palestrina con discorso di Zangarini), a Trieste, a Siena ed in altre città.

☉ Brugnoli e Koncz, a Firenze, in tre concerti dedicati alla Sonata, furono assai applauditi. Eseguitono anche una *Sonata* di Brugnoli giudicata favorevolmente.

Nella stessa città vi fu un'acclamata udizione di Paderewski.

☉ Il Trio Reggiano, lietamente accolto, si è presentato a Parma per quell'Università Popolare, la quale, proponendosi un severo programma d'arte ha già offerto undici manifestazioni, tutte di notevole importanza.

☉ Interpreti la cantatrice Palmira Gennari Maggi e il violinista Ruminelli, al piano lo stesso autore, si è avuto a Bergamo a quel Circolo Artistico un applaudito concerto di musiche di Carlo Ravasenga.

☉ In un concerto a Terranova Sicilia fu eseguita ed applaudita la *Sonata breve* di Giulio Bas, per violino e pianoforte.

☉ Lietissimo successo, all'Istituto Nicolini di Piacenza, ha avuto l'ottima cantatrice Trivioli Bandini in liriche di Schubert, Bossi e Respighi, mentre il maestro Bandini presentò ed eseguì alcune sue graditissime composizioni per piano.

☉ Entusiastico successo ha avuto a Parigi il pianista Zecchi, che è stato giudicato un artista dal temperamento eccezionale già in possesso — malgrado la giovane età — di una tecnica delle più agguerrite.

Egli è certamente destinato a un grande avvenire.

☉ Il maestro Manlio Di Veroli è stato assai festeggiato a Londra in due concerti, alla Wigmore Hall, di suoi allievi. Il primo programma comprendeva composizioni di autori moderni e dello stesso Di Veroli; l'altro, autori italiani antichi.

☉ Le *Fontane di Roma* di Respighi furono applaudite a Bucarest in un concerto diretto da Egizio Massini di quell'Opera.

☉ Il pubblico e la stampa di Los Angeles hanno giudicato con molto favore l'udizione del flautista Leonardo Di Lorenzo e della pianista Maude De Lorenzo.

Direzione Concerti

Carlotti - Aldrovandi

VIA ANDEGARI, 12
MILANO

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - *Soprano*
ARNOLD FOLDESZ - *Cellista*
FRIEDA KWAST-HODAPP - *Pianista*
KATE RAVOTH - *Soprano*
CLELIA ALDROVANDI - *Arpista*
DUO FANO-POLO
TRIO MILANESE
QUARTETTO POLTRONIERI



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

STANLEY (A.A.) — *Greek Themes in Modern Musical Settings*. (The Macmillan Comp., Nuova York).

Questo bel volume di ben 385 pagine è il XV della Serie Umanistica pubblicata dall'Università di Michigan, e contiene un'introduzione dove sono spiegati i criteri che presiedettero all'elaborazione delle sei Parti che seguono, e contengono la musica: 1. per dramma di *Saffo e Faone* di Percy Mackae, 2. per l'*Alceste* d'Euripide con testo inglese, 3. per *Ifigenia in Tauride* d'Euripide, nel testo greco, 4. *due frammenti di musica greca* (la 1ª Psica di Pindaro e l'epitaffio di Sictio), 5. 1. «Cantica» per Menecchi di Plauto nel testo latino, 6. Atto, poema sinfonico per grande orchestra. Dell'*Ifigenia in Tauride* vengono dati, oltre alla musica, dieci piani per l'azione scenica e coreografica, con 24 figure dell'esecuzione organizzata da Mr. Herbert A. Kenson.

E poiché l'amore è lo studio dato a queste esamazioni, e non si può non tributarne plauso agli animatori ed a quanti vi contribuirono; per quanto il risultato sia, per necessità, di valore relativo.

Nell'introduzione, Mr. Stanley avverte subito che, per non urtare la sensibilità odierna, non si può rinunciare del tutto all'armonia, ed è vero. Stogliando le pagine «che seguono, poi, si vede a quant'altre cose non si sia potuto rinunciare, mentre erano estranee all'arte ellenica. Difatti, come deporre sensibilità ormai sviluppate da secoli, abitudini, tendenze?

Per esempio il complesso della tonalità greca vaghi nello spazio senza concludere mai sul riposo. Tant'è vero che l'armonia dorica è essenzialmente la minore puro (discendente) che resta sospeso sulla quinta modale mi-si, cioè sulla dominante; l'armonia misolidia ha la stessa sostanza tonale, ma con diversa estensione melodica.

L'armonia frigia ha fondo di Do Maggiore con caratteristica prevalenza dell'elemento di Dominante e colla corrispondente sospensione sulla quinta modale sol-re, cioè appunto sulla Dominante. L'armonia Lidia ha pure fondo di Do Maggiore, ma con prevalenza della Sottodominante, e caratteristica sospensione sulla quinta modale fa-do. I modi che concludono sul riposo della Tonica si trovano, benchè in forma immatura, nella musica d'altri popoli antichi, ma non presso i Greci, e vennero in Europa solo coi cani ebraico-cristiani.

Ecco invece che nel canto d'Alceo nel 2º atto di *Saffo e Faone*, pag. 25, si trova il più schietto tono di *La bemolle Maggiore* che si possa immaginare, e con tanto di cadenza autentica: dominante-tonica.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,"

E non è solo la tonalità, ma tutto quanto sapeva di reciso, di netto, quasi di meccanico, che veniva evitato dai Greci, a meno che la situazione non l'imponesse.

Dal lato ritmico una sola osservazione: i Greci conoscevano la frazione del valore della sillaba breve? Qui, mentre la voce scandiva le sue sillabe (di cui la durata varia in una stessa frase da 1/8 a 4/4), gli strumenti gorgheggiano liberi contrappuntati.

Insomma questa pubblicazione mostra con quanto interesse l'Università di Michigan coltivi gli studi sulla civiltà greco-romana, e come si procuri di mettere gli studiosi ed il pubblico americano a contatto, sia pure indiretto, colle opere arcaiche. Attività questa che dovrebbe servire d'esempio a tanti centri culturali europei da un punto di vista generale. Per la sicura conoscenza dell'arte ellenica poi, c'è ancora molto da fare.

SACHS (C.) — *Musik des Altertums*. (F. Hirt, Breslavia).

In poco più di 70 pagine si trova qui condensato tutto quanto si sa finora sulla musica dell'antico Egitto, della Siria, della Palestina, della Mesopotamia, della Grecia e di Roma. Ne risulta uno sguardo d'insieme a tutta l'antica civiltà orientale mediterranea, da circa 3000 anni avanti Cristo sino al 500 dell'era cristiana. Vasto paese che «come oggi l'Europa... aveva un linguaggio musicale comune nella sostanza, di cui i singoli popoli cantavano e suonavano i vari dialetti... La grammatica di questa lingua comune venne scritta dai Greci, e costituisce la più importante eredità dell'antica musica».

Questo piccolo libro (a cui sono annessi: una Bibliografia, 2 tavole cronologiche, 12 esempi musicali, 12 belle tavole fotografiche di sculture, pitture, ecc.) è veramente prezioso per concretezza di notizie ed organismo di vedere complessive, e lascia indietro di gran lunga le pubblicazioni analoghe dirette alla media cultura. Auguriamo ch'esso trovi la via, magari indiretta, delle nostre povere classi di storia musicale.

G. BAS.

LONGO (A.) — *Symphonia*. L'Arte Pianistica Editrice. (Napoli, Tip. Artigianelli).

Alessandro Longo, musicista di solida fama e pianista di valore indiscusso, ora si rivela poeta in un poemetto che s'intitola *Symphonia*, ma che più veramente dovrebbe chiamarsi *Scherzo* in quella grande sinfonia che è l'arte musicale odierna. Nel suo poemetto, infatti, il Longo rievoca, in forme e spiriti, quel genere arcaico che si chiamava *didascalico*, un po' idillico, un po' umoristico: v'è immaginato un viaggio attraverso una *Divina Commedia sui generis* nel quale tutti i musicisti del secolo scorso vi ricompaiono fino a «quel Glauco (Burgmein) dall'arguta faccia». In questo viaggio guida al Longo è quel Domenico Scarlatti del quale il Longo stesso fece tante ammirabili riduzioni pianistiche.

* N.

MUSICA SACRA

TESTONE (G. B.) — *Dextera Domini* a quattro Voci miste. (Edizioni Fantuzzi, Milano).

Breve pagina sacra in stile appropriato al testo, non priva di risorse polifonico-musicali.

STANCHETTI (G.) — *Cantus Sacri*. (Edizioni Pustet, Roma).

Serie di quattro composizioni per voci virili con accompagnamento d'organo, ispirate a una dolce gravità assai riposante. Di speciali attrattive risulta dovizioso il canto processionale a una voce *Adoro te devote*.

GALLETTI (P. M.) — *Tantum Ergo* a Voci dispari. - *Litanie alla Madonna*. Idem con Coro di fanciulli. (Tipografia Porziuncola, Perugia).

Di buona fattura e di concezione geniale, le due brevi pagine vocali meritano attenzione e viva deferenza.

D'ARIENZO (N.) — *Stabat Mater* per Organo e Voci.

Il noto e compianto maestro napoletano si afferma ancora una volta compositore sapiente e ispirato fin dalle prime successioni di accordi del preludio suggestivo. In seguito la perizia di contrappuntista abilissimo vien spesso volte interrotta dalla fioritura di intermezzi eminentemente melodici di irresistibile effetto emotivo, come il castabile del tenore che s'inizia colle parole: *Quae movebat et dolebat*. Di singolare interesse appaiono i preludi che precedono gli ampi avvolgimenti corali, dotati di rara imponenza sonora. E. QUONDI.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SIEGL (O.) — *Zweite Kleine Sonate für Klavier*. Op. 38. (L. Doblinger, Lipsia).

Uno spirito semplice e galo, qualche volta dolcemente sentimentale, dà a questo piccolo lavoro un simpatico senso di freschezza. Una linea chiara si svolge in un modo assai piacevole attraverso i due tempi della breve Sonata con ricchezza di colori e genialità di trovate, nonostante la forse eccessiva insistenza di certi ritmi nel primo tempo, ove l'armonia — difetto questo di una gran parte della musica contemporanea — sa spesso d'improvvisazione.

Di non difficile esecuzione e di buon rendimento strumentale, è lavoro degno di far parte del repertorio di ogni buon pianista.

BOHNKE (E.) — *Sonate*, op. 7 für Violoncell und Klavier. (N. Simrock, Berlino).

Testimonianza chiara e sincera di una rinascita musicale tedesca, che fa pensare ad orizzonti degni della gloriosa tradizione della razza.

Un materiale tematico robusto ed incisivo trova nell'autore un abile e geniale costruttore, che sa tenerlo nella più bella evidenza, traendo il migliore partito da ogni sua risorsa. Gli sviluppi sono spontanei, efficaci e necessari. Le parti dei due strumenti procedono sempre con disinvolta indipendenza e l'insieme è di un'organicità, che rivela oltre che un ingegno non comune una mano ricchissima di mezzi tecnici. Quando il Bohnke, che è un giovane, saprà liberarsi da quegli elementi eterogenei, che

ancora gli impediscono di mostrare completa la sua personalità, potrà contarsi fra i migliori musicisti contemporanei. V. M.

BLUMER (Th.) — *Quintetto für Blasinstrumente* (Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto). (F. Zimmermann, Riga).

Leggendo questo lavoro s'intravede, sia pure un poco in fondo, l'ombra di Riccardo Strauss. Assai più semplice e chiaro, trasparente nel tessuto armonico, l'influenza dell'autore di Salomè si tradisce soprattutto in certi atteggiamenti melodico-ritmici suoi particolari. Il che non vuol dire che il lavoro appartenga ad uno dei soliti scimmiettatori che nulla hanno a dire. No: l'A. ha da dire qualche cosa, anzi parecchie cose; e le dice con garbo ed eleganza, con vivacità e sicurezza: solamente il vocabolario ch'egli adopera non è del tutto personale. Il primo tempo s'impone subito all'attenzione, costruito su due temi — uno impetuoso, l'altro più dolce — ma egualmente incisivi, egualmente chiari nella loro esposizione e nel loro avvicinarsi tra la chiara e trasparente trama contrappuntistica degli strumenti. Il secondo tempo (Romanza) è denso d'un commosso e simpatico impeto lirico caldo e sentito, che si tiene lontano da un troppo facile sentimentalismo — che minaccia di tornar di moda — e muove in una linea sempre nobile e piena d'emozione. Anche più simpatico lo scherzo, di sapore un poco burlesco, un poco lirico, ricco di ritmi arguti e di colori delicati, cui segue un finale, dalle proporzioni vaste e decorative, pieno di slancio e di verve ritmica, che è il riuscitissimo coronamento conclusivo del lavoro.

Lo strumentale — limpido, leggero e trasparente — vi è trattato con mano maestra. Occorrono cinque esecutori di prim'ordine: ed è d'augurarsi che presso di sé dato modo di giudicare all'audizione quest'opera che alla lettura si rivela davvero simpaticissima ed interessante. d. p.

ROCCA (L.) — *Otto Canfilene su testi d'Oriente*. - *Quattro melopee su epigrammi sepolcrali greci*. - *Lo sposo Thio alla sua Ati* e *La risposta della sposa*. (F. Bongiovanni, Bologna).

Lodovico Rocca è certo un artista intelligente, la scelta dei testi ch'egli musica ne è chiara prova. E questi bei testi sono da lui intesi ed interpretati in quello che anche a noi sembra il loro senso vero e profondo. Tale giusta interpretazione è efficace, tanto che la sentiamo noi, e certo la sentono quanti hanno intelligenza ed abitudine al linguaggio musicale odierno. Ed è efficace perchè l'intenzione musicale viene espressa opportunamente, cioè con mezzi e con impiego ad essi confacenti. Con queste parole crediamo avere stabilito che, a parer nostro, le liriche di cui ci occupiamo sono vere opere d'arte; dopo di che ogni altro commento potrebbe essere vano, e per l'autore e per i lettori. E pure ci sia permesso aggiungere che, pure sapendo come il compositore sia solo giudice dei mezzi adatti ad attuare l'opera propria, a noi sembra che in queste liriche vi sia qualche cosa di superfluo, di inutilmente aggrovigliato, di vanamente aspro, che diminuisce invece di aumentare l'efficacia del complesso, sia per la stessa complicazione che reca all'udire, e sia per la difficoltà che impone agli esecutori.

Eccesso di gioventù? è verosimile. E come tutti i giovani maestri sono stati fieramente intemperanti da quasi un ventennio, ed ora (invero un po' bruscamente) stanno chiarificandosi, aspettiamo di leggere altri lavori di Lodovico Rocca, tanto musicali come questi, e più limpidi. Intanto consigliamo queste liriche a chi segue con interesse la giovane Scuola Italiana. GIULIO BAS.

MUSICA SINFONICA

CASELLA (A.) — *A notte alta*. Per Pianoforte ed Orchestra. Partitura in formato tascabile. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pianoforte*, Torino.

Il poema, come avverte l'autore, non è propriamente della musica programmatica. Esso si sostiene abbastanza per l'interesse e l'emozione puramente musicali. Tuttavia non sappiamo fino a che punto l'uditor ordinario non invocerà qualche altra parola oltre il titolo, qualche altra informazione sulla ispirazione del lavoro: tanto più sapendo, per confessione dello stesso Casella, che esso contiene la rievocazione di circostanze vissute. Per orientare l'uditor basterebbe forse soggiungere che qui sono tradotti musicalmente in modo non comune, con innegabile genialità, i momenti del più comune dei drammi umani: la maestà notturna vi fa da sfondo, ponendo un freddo, implacabile contrasto col fervore della passione. Il poema è soprattutto fecondo in suggestività: vi si avvicendano sensazioni varie dalle più sottili alle più violente; senza amplificazioni, senza espansioni soverchie né abbondanti effusioni liriche.

Ritocca un *do diesis* profondo; flauti e clarineti dapprima, quindi i corni, ed in seguito i più gravi strumenti a fiato profilano — in armonie per quartette sovrapposte — la linea enigmatica di tre toni consecutivi discendenti; è la linea enigmatica del tritono che pervaderà spesso il poema, insinuandovi il suo gesto duro ed interrogativo. Intanto gli archi uscendoci altri suoni ed altri colori (armonici, o « sul ponticello ») intensificano la strana magia del quadro musicale. La più autentica illustrazione del contenuto espressivo la troviamo nelle prime righe della breve prefazione che il Casella ha premesso alla musica. « Il principio, dalla misteriosa solennità, « evoca una profonda, fredda, luminosa notte invernale ». Subito dopo si legge: « A traverso le grandi armonie « notturne, il pianoforte espone due temi, ritmi sonori « dei due protagonisti umani del dramma: il primo — « grave, pensoso — l'uomo; il secondo — melanconico « e capriccioso — la donna ». Queste presentazioni, in generale, hanno un valore come espressione di caratteri e come tali hanno sempre inevitabilmente alcunché di schematico. Ma c'è sobrietà e buon gusto. Anche per la « melanconica e capricciosa » non c'è più che un discreto accento; non ci si smarrisce per buona ventura, come lo Stravinskij nel ritratto della compagna in *Hellesleben*, in inutili e decadenti bizze all'illustrative.

Comincia l'azione drammatica. Lasciamo dapprima volentieri la parola al Casella stesso. « Ecco la vasta, glaciale notte, disumana nel suo splendore ed insensibile « al soffrire umano. Ma questa notte è come un immenso « tempio dalle innumerevoli porte, a traverso le quali a « poco a poco l'uomo penetra nell'infinito mistero. Una « parola si eleva nel tragico silenzio, la parola più dolce « che sia concesso all'uomo di pronunciare. Una estasi « lo segue... ».

Si incontrano qui pagine che posseggono una indiscutibile seduzione. Sussurri e profumi sottilmente acri. Tosto la musica respira un alito di calore contenuto, come in misteriosa tensione. Il pianoforte si alterna con sonorità magiche dell'orchestra. Anche se non si cristallizza in quella che il volgo suol chiamare melodia, c'è un linguaggio suavo che diviene sempre più penetrante: assistito frequentemente da estese percuote, questo idioma ha facile presa sulla nostra sensibilità: contiene un sa-

poete arcano che è assieme una ineffabile carezza, a poco a poco si anima e si fa vibrante. Non ci importa di sapere le precise intenzioni dell'autore. Ci può sembrare d'ascoltare le patetiche profonde oraltà della Vita tutta. La presenza di una emozione musicale di una certa portata ci basta.

Segue una atmosfera di attesa e di intimità: i ricordi, le rievocazioni diventano quasi testuali, direi quasi palpabili; la rassegna dei particolari induce perfino una lieve dispersività musicale. Udimmo oboe e violoncello che cantano assieme brevi frasi che son sospiri; eppoi, sopra un semplice accordo a lungo insistente, parla sommesso un clarinetto; si innesta la gravità di una voce virile; plora ed implora in settime maggiori parallele una viola in sordina ed un clarinetto. Un soave fascino singolare si diffonde in orchestra durante tre pagine di colore efficace. Ma tosto la musica diviene agitata; una concitazione incalzante culmina rapidamente in uno schianto: si scatena una bufera convulsa dai mutevoli ritmi e movimenti: ma breve è la bufera « passa una folata come « di morte che sembra spezzare ogni cosa in due e poi « più nulla... Riappalano le armonie del principio e rif- « prendono i temi iniziali. Gli amanti si staccano. Alcuni « lievi alighozzi. Rumore di passi che si allontanano nella « trasparente oscurità. Calma totale. La bellissima notte « ha ripreso il suo silenzio di eterna sfinge. Ed alcune « enigmatiche ultime armonie sembrano simbolizzare l'as- « soluta indifferenza della natura per le passioni terrestri ».

Musica soprattutto suggestiva, abbiamo detto sin dall'inizio. L'autore coglie e traduce in musica tutto ciò che suscita, comunque, forti ed ammaliati sensazioni. C'è forse una certa crudezza nella seconda metà del poema, che sembra tendere a porre in spietata evidenza i fuochi fatui della vita; per noi impensiti sentimentali almeno... Tuttavia la musica ha facoltà di avvicinare e di tener desto l'interesse da cima a fondo. Nell'orchestra niente di ingombrante, di superfluo né di pletorico; e tutto è relativamente semplice anche nella più copiosa polifonia. Non è il caso che ci indugiemo sui particolari stilistici: ce ne sono molti attraenti: il musicista se li studi e li senta nella partitura; anche i particolari tecnici portano senza dubbio, in rapporto con l'insieme, il loro contributo a creare la speciale fisionomia musicale; ma isolati (tanto più in una breve esposizione quale può essere consentita da una recensione) non giova pressoché mai a nulla; e non amiamo farlo affatto; neanche da bambini non avevamo il vezzo di smontare i giocattoli per vedere come eran fatti.

Solamente, poichè qualcuno ha affermato, per esempio, che questa musica è atonale, osserveremo che ci sono qui chiare confluenze verso una foca tonale, per quanto intensamente cromatico sia il tessuto melodico-armonico, per quanto complessi siano gli amalgami sonori. In questi stessi amalgami c'è molto spesso un centro di gravità pronunziato (di solito sotto aspetto di pedale, che subordina il resto).

C'è poi la confessione di alcuni, i quali dicono di non sentire altro che dissonanze in tal genere di musica e di esserne così disturbati da non potere più seguire il discorso musicale. Veramente appaiono spesso accordi perfetti, anzi più che perfetti (senza terza). Ma, indipendentemente da questo, tutte le volte che si tratta d'un mal di nostalgia di un clima abituale, non possiamo nulla obbligarli: ritornino alle loro regioni, che sono per tanto belle...; senza ombra di ironia! Amiamo anche noi i grandi di quelle regioni; soltanto abbiamo la possibilità di viaggiare senza soffrire di cambiamenti di clima.

MUSICA SCENICA

STRAUSS (R.) — *Intermezzo* op. 72. (A. Fürstner, Berlino).

Di questo lavoro si è parlato spesso per discutere il gusto che in esso manifestò l'illustre autore, di mettere sulla scena le proprie « gioie familiari ». Non ci dilungheremo dunque sull'argomento; ma diremo che lo Strauss ha scritto in questo *Intermezzo* una *commedia borghese* non molto alata, no, ma molto gustosa, proprio come poteva scriverla solo uno che « viveva » egli stesso le situazioni sceneggiate.

Meno notato invece è il tentativo di risolvere in maniera nuova quello che costituisce il vero problema essenziale dell'opera in musica, problema che venne posto dalla Camerata Fiorentina, e fu lo scopo di tutte le riforme, ed è oggi ancora insoluto: il problema dei giusti rapporti tra parola e musica.

Non tutte le situazioni sono liriche, quindi non sempre si desidera il canto; ma come passare dal linguaggio parlato al parlato musicale, e da questo alla vera melodia lirica? Il recitativo secco, quello accompagnato, e l'Aria furono i tre gradi di questa ascesa verso l'entusiasmo lirico nella tradizionale opera italiana, ed il passaggio dall'uno all'altro grado non vi si fa sempre senza urtanti distacchi.

Per non voler neanche abbozzare qui la storia dell'instabile equilibrio fra questi tre stati musicali, diremo che lo Strauss spiega nella prefazione del suo lavoro, come egli abbia tentato risolvere tale arduo problema nelle sue varie opere, e come qui abbia avuto la massima cura di far sempre intendere le parole che vengono pronunciate sulla scena. Egli (anche in vista del genere d'ambiente e d'azione) ridusse l'elemento sinfonico poco più che a dei cenni, mentre gli amori parlano musicalmente quasi come nella reale vita vissuta. Altre volte invece ha luogo il *metologo* (che i tedeschi dicono « melodramma »), cioè vera recitazione parlata, su un tema a sfondo sonoro. Soltanto nei momenti lirici ha luogo il vero canto, e ciò avviene alla scena finale d'ognuno dei due atti: i *Finali* delle vecchie opere. Durante gli atti i sentimenti dei personaggi vengono espressi, se ne è il caso, da più o meno brevi interludi sinfonici.

Sicché, in complesso, la recitazione ed il parlato musicale, fusi, intrammezziati da musica sola, occupano il corpo dell'atto, il quale converge ascendendo verso il finale, cioè verso il momento lirico solido e bene sviluppato.

Come lo Strauss abbia attuato questo piano non possono immaginare: vivacità, arguzia, scintille di spunti, di ritmi, di colori (ed il testo è già una fonte continua di birichine), perfetta padronanza della materia musicale e della struttura ad ample linee; nei momenti opportuni poi, l'elemento paratibico ad effetto infallibile.

Giudicare dell'effetto strumentale è impossibile dalla riduzione per Canto e Pianoforte, ma non è imprudente ammettere sia di piena efficacia. Sull'effetto del passaggio dall'una all'altra delle gradazioni di stato musicale, non ci pare possibile pronunciarsi con coscienza senza aver visto e sentito il lavoro in teatro. Ad ogni modo tutte le

precauzioni parrebbero prese per avvicinarsi al desiderato equilibrio.

Il quale crediamo non sia raggiungibile mai. Tutti i tentativi ebbero ed hanno sempre come mira (sia pure indiretta) la tragedia e la commedia greca, da cui nacque il nostro melodramma; ma allora la musica era ben altra cosa da quello che è diventata adesso. Finché la musica era appena un colore, una fosforescenza melodica della scansione ritmica del testo, accompagnata da un tenue sfondo strumentale quasi senza volontà propria, era facile e naturale passare dalla recitazione pura alla scansione accompagnata e poi alla melodia. Ma adesso la melodia ha decisa volontà che si manifesta in motivi efficaci e spesso incisivi, il ritmo musicale è da secoli a base isocrona, quindi ben lontana dal moto del linguaggio parlato, gli strumenti formano un vero mare di suoni, e lungi dall'accompagnare, si direbbe fossero in quasi continua tempesta. Come ritrovare l'equilibrio con elementi tanto diversi ed autonomi?

Comunque sia, quest'*Intermezzo* viene presentato dallo stesso autore come tentativo, colla speranza che altri seguano la via indicata e vi riescano vittoriosamente, e certo non è cosa che non vada considerata con attenzione, all'interno e al di sopra del soggetto.

GIULIO BAS.

ZELIOLI (G.) — *Il Buon Pastore*, Giuoco dei fanciulli di Nazareth, Operetta in un atto, (Proprietà dell'Autore, Lecco).

Notevole lavoro adatto ad esecutori adolescenti, ricco di musica scritta con nobiltà di intendimenti.

E. O.

GIULIO BAS

Trattato d'Armonia

PARTE I. — Armonia della Tonalità. Semplice o Diatonica. Accordi (di tre suoni) e loro successione.

PARTE II. — Combinazione d'accordi.

PARTE III. — Modulazioni.

PARTE IV. — Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica.

PARTE V. — Esercizi elaborati e commentati.

L'Armonia, in questo nuovo Trattato, viene studiata per la prima volta, sulle basi seguenti:

Volontà di moto o carattere di riposo delle note, cioè essenza del meccanismo armonico.

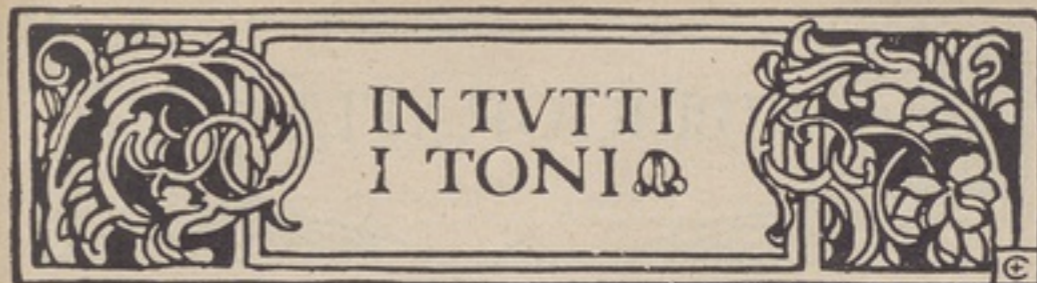
Inseparabile rapporto di armonia e melodia.

Armonia e melodia nel periodo musicale, quindi nella Forma.

Armonia e melodia in rapporto all'orecchio musicale.

Lo studio non impone formule prestabilite, ma cerca e regola la sensibilità musicale dello scolaro.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

● Nel Liceo Musicale Giuseppe Verdi di Torino sono aperti i Concorsi a due posti di insegnante di pianoforte, ad un posto d'insegnante di storia della musica. Scadenza 30 maggio corrente.

Chiedere programmi alla Segreteria del Liceo: Via Rossini, 8 - Torino.

● E' aperto il Concorso al posto di Maestro della Scuola comunale di musica di S. Giovanni in Valdarno. Stipendio L. 4500, scadenza 30 maggio p. v. Documenti di rito. Per chiarimenti rivolgersi alla Segreteria di quel Municipio.

NOTIZIE

● Nella corrente importante stagione lirica che si svolge a Pavia per il centenario dell'Università, verrà rappresentata la visione lirica in un atto di Franco Vittadini: *Nazareth*, su libretto di Giuseppe Adami (da una novella di Selma Lagerlöf).

● Alfredo Casella ritornerà agli Stati Uniti per la terza volta in ottobre p. v. La sua tournée di pianista, compositore e direttore durerà circa tre mesi ed avrà inizio alla Philharmonic Society di New York, con due concerti nei quali egli eseguirà con Mengelberg per la prima volta la sua nuovissima *Partita* per pianoforte ed orchestra. Mengelberg dirigerà inoltre nei medesimi programmi il balletto di Casella *La giara*. Dopo la sua tournée, Casella rimarrà ancora quasi tre mesi a New York avendo firmato un contratto per dirigere dieci concerti colla «New York State Symphony Orchestra». E' questa la prima volta che un italiano viene chiamato a dirigere una serie di concerti orchestrali a New York.

● Terminata la stagione alla Scala, il maestro Toscanini dirigerà in Svizzera alcuni concerti, con l'orchestra dello stesso teatro: il 16 e il 20 giugno a Losanna; il 17 e il 19 a Ginevra; il 22, 25 e 30 a Zurigo; il 27 a Berna; il 28 a Basilea.

Lo stesso maestro, in gennaio e febbraio, sarà a New York, per una serie di concerti.

● Diretta dai maestri Panizza, Papi, Moranzoni, Ledger e Weber, sta per svolgersi al Teatro de la Gaité di Parigi una stagione lirica con le

opere: *Amore dei tre re*, *Falstaff*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Gianni Schicchi*, *Cavalleria*, *L'oracolo*, *Chénier*, *Fedora*, *Barbiere*, *Lucia*.
● Una nuova opera del maestro Cesare Castellfranchi, dal titolo *Mandragora*, sarà rappresentata nella imminente stagione al Chiarella di Torino.

● Nell'Esposizione di Bruxelles del 1924 venne conferito al Conservatorio Tartini di Trieste la Grande palma d'onore e la medaglia d'oro.

● I giornali pubblicano il programma per la stagione 1925-26 del Metropolitan. In essa si daranno quattro lavori nuovissimi per l'America, e precisamente: *Le Rossignol* di Stravinsky; *La Vida breve* di Falla; *La Cena delle beffe* di Giordano e la *Vestale* di Spontini. La stagione comprenderà inoltre *L'Heure espagnole*, di Ravel; *Don Quichotte* di Massenet; *I gioielli della Madonna* di Wolf Ferrari; *Gianni Schicchi* di Puccini e *La sposa venduta* di Smetana.

● Il programma del festival Händel, annunciato a Lipsia per il 6, 7 e 8 giugno, comprenderà la rappresentazione d'un'opera, *Tamerlan*, e l'esecuzione di due oratori *Belzazar* e *Salomo*.
● A Monaco, la stagione dedicata a Wagner ed a Mozart si svolgerà dal 1 agosto al 9 settembre e comprenderà: *Maestri cantori*, *Oro del Reno*, *Tristano*, *Parsifal*, *Flauto magico*, *Il ratto dal serraglio*, *Don Giovanni*, *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*.

Si alterneranno alla direzione i maestri Strauss, Krauss, Knappertsbuch, Heger e Böhm.

● Il bilancio artistico della stagione testè chiusa al Metropolitan di New York è il seguente: 176 rappresentazioni con 44 opere, della quali 23 in lingua italiana, 9 in francese e 12 in tedesco. Tra gli autori più rappresentati sono in testa Verdi (5 opere e 25 rappresentazioni) e Puccini (3 opere in 17 recite).

NECROLOGIO

● Ad Amsterdam, M. de Hondt, direttore dell'Opéra italiana di quella città.

● A Parigi André Caplet, quarantascienne. Prix de Rome nel 1900, sono da ricordarsi le sue composizioni: *Miroir de Jesus* per orchestra e coro, *L'Épithalame* per violoncello e orchestra, e diverse liriche. Era anche pregevole e reputato direttore d'orchestra.

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggio e preventivi di pubblicità

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

- AUTORI DIVERSI. *Piccola Antologia Settecentesca*. Ventiquattro Arie e Duetti inediti o rari scelti da ANTONIA DELLA CORTE in relazione al libro sull'Opera comica italiana nel '700 riveduti e trascritti da V. Fedeli, G. F. Ghedini, F. M. Napolitano, F. Vatielli.
- PERGOLESI (G. B.) (119611). *Lo frate 'nnammorato*. Aria di VANNELLA: *Gloria, crediteme*.
— (119612). — *Crisione di VANNELLA: Chi disse co la femmena*.
- DA CAPUA (R.) (119613). *La zingara*. Duetto di NISA e CALCANTE: *Elle può credermi*.
— (119614). — *Aria di NISA: Sì, caro ben, sarete*.
— (119615). — *Duetto di NISA e CALCANTE: Amor, oh che diletto!*
- GALUPPI (B.) (119616). *Il mondo della luna*. Aria di LISSETTA: *Quando si trovano, le basse femmine*.
- PICCINI (N.) (119617). *Cicchina o la buona figliuola*. Aria di CICHINA: *Vieni il mio seno*.
— (119618). *Le vicine della sorte*. Canzone di SILVIA: *Tornato è il bel sole*.
— (119619). *Le contadine rizzarrie*. Duetto di FIORINA e AURETTA: *Pare appunto un amoroso*.
— (119620). *La villeggiatura*. Aria di LINDORA: *Attento sotto un albero*.
— (119621). *La molinarella*. Aria di ERGASTO: *Non partir!*
— (119622). — *Aria di ANSELMO: E la femmena*.
— (119623). — *Aria di BRUNETTA: Vnje sapite*.
— (119624). — *Aria di LESINA: Se queste amare lagrime*.
- PAISIELLO (G.) (119625). *La senta padrona*. Aria di SERPINA: *Donne vaghe*.
— (119626). *La bella molinara*. Aria di RACHELINA: *La Rachelina*.
— (119627). — *Duetto di RACHELINA e NOTAIO: Il mio garzone il piffero suonava*.
- SALIERI (A.) (119628). *La grotta di Trofonio*. Aria di DORI: *Un boccacchie d'amante*.
- SARTI (G.) (119629). *Fra i due litiganti il terzo gode*. Aria di MINGONE: *Come un agnello*.
- BIANCHI (F.) (119630). *La villanella rapita*. Aria di MANDINA: *Veh! come? dove sono?*
- GUGLIELMI (P. A.) (119631). *I finti amori*. Aria di DON PANCRAZZO: *Senza rinvie 'na rarchetta*.
— (119632). *L'inganno amoroso*. Aria di GIANNICCA: *Cari occhietti vezzosetti*.
- CIMAROSA (D.) (119633). *I traci amanti*. Duetto di LENA e GIORGIOLONE: *Ove fuggo?*
— (119634). *Le astuzie femminili*. Duetto di FILANDRO e BELLINA: *Un palpito atroce*.

(119635). *La Raccolta completa in elegante cartella in tela ed oro.*

- BILLI (V.) (119919). *Op. 405. Stornelli... vecchierelli*. Versi di Nando Viali. Ms. o Br.
- GARCIA-MANSILLA (E.) (119698). *O douce Infante!* (Souvenir de Saragosse). Ms. o Br.

OPERE TEATRALI per Canto e Pianoforte

- ODDONE (Elisabetta). *PETRUCIO E IL CAVALO CAPPUCIO*. Favola di Hedda in un atto.
- VITTADINI (F.). *NAZARETH*. Visione lirica in un atto.

OPERE TEATRALI per Canto e Orchestra

(Partiture - Formato cm. 23 x 17)

- MASCAGNI (P.). *Iris*. Opera completa.
- MONTEMEZZI (E.). *L'AMORE DEI TRE RE*. Opera completa.
- PUCCINI (G.). *LA Fanciulla del West*. Opera completa.

PIANOFORTE Composizioni originali

- MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 497). *Ouvertures*. (G. Tagliapietra).
- POLDINI (E.) (119146). *Marionetten: 1. Kasper. — 2. Walter-Puppe. — 3. Verbogene Liebeli. — 4. Die Unwiderstehlichen. — 5. Hoher Adel. — 6. Totkrank. 7. Finale*.
- UGARTE (F. M.) (119141). *De mi tierra*. Suite: I. « *Entre sombras se movía el crepusculo since borón* ». — II. « *1 la noche se aceraba su negro poncho tendiendo* ». — III. « *Al suelo se descolgaban cantando los pajaritos* ». Estanislao Del Campo.

- PIANOFORTE A QUATTRO MANI
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 498). *Ouvertures*. (G. Tagliapietra)

VIOLINO E PIANOFORTE

- PIZZETTI (I.) (119894). *Tre Casti: I. Affettuoso. — II. Quasi grave e commosso. — III. Appassionato*.
- VIEUXTEMPS (E.) (E. R. 502). *Op. 31. Grande Concerto N. 4 (omesso lo Scherzo) in Re minore*. (M. Anzolelli).
— (E. R. 503). *Op. 35. Fantasia appassionata*. (M. Anzolelli).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- PIZZETTI (I.) (119895). *Tre Casti: I. Affettuoso. — II. Quasi grave e commosso. — III. Appassionato*.

ORCHESTRA con Pianoforte-conduttore

- MONTI (V.) (119710). *La Furlana*. Danse Vénitienne, extraite de *La Gioconda* de A. Ponchielli, arrangé.

LIBRETTI

d'Opere teatrali

- NAZARETH. Visione lirica in un atto di Giuseppe Adami, per la musica di Franco Vindini.
- PETRUCIO E IL CAVALO CAPPUCIO. Favola in un atto di Hedda, per la musica di Elisabetta Oddone.

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

- BLANGAFORT (M.). *Cants infims*. 1er Recueil. (M. Senart, Paris).
- BLANCHET (E.). *Scherzo en La mi*. Op. 40. (Foetisch frères, Lausanne).
- BRUN (G.). *Heures Enfantines: 1. Babillage. — 2. Prière*. (Au Ménestrel, Paris).
- CILEA (F.). *Tre Pezzi*. Op. 43. (F.lli Curci, Napoli).
- CIPOLLINI (D.). *Fiorella*. Canzone Fox-trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- GIRILLO (G.). *Ronda di scugnizzi*. One Step. (F. Bongiovanni, Bologna).
- DORET (G.). *Marche funèbre de « Davel »*. (Foetisch frères, Lausanne).
- KING (R.). *Five Preludes*. Book 2, Op. 7 (J. Williams Ltd., London).
- MARKHAM LEE (E.). *Old Tunes for Young People*. (J. Williams Ltd., London).
- MARTIN (R. C.). *Petite Suite en Sol majeur*. Op. 113. (Au Ménestrel, Paris).
- MASCHERONI (V.). *Nadia*. Fox-trot. — *Nereide*. Valse. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MOLETTI (N.). *Portami a danzar*. One-Step. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- NIEMANN (W.). *Eis Bergidyll*. Op. 100. (N. Simrock, Berlin).
- P'ALUMBO (C.). *Suite romantica*. Fasc. 1. (F.lli Curci, Napoli).
- ROSA (M.). *Festa campestre*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- ROSENTHAL (M.). *Haft Bagatelles*. (M. Senart, Paris).
- ROWLEY (A.). *Homage Suite*. (Winthrop Rogers Ltd., London).
- RUFINO (A.). *Dos Canciones sin palabras*. (Presso l'A., Buenos Ayres).
- SCHULTHESS (W.). *Drei Klavierstücke*. Op. 12. (B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig).
- SOMERVELL (A.). *Rustic Pictures*. Six Pièces. (J. Williams Ltd., London).
- TARANTINI (G.). *Tre Improvisi*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- TOCH (E.). *Drei Klavierstücke*. Op. 32. (B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig).
- TOJA (V.). *Verso la luce*. Poemetto. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- ZILCHER (P.). *Jardin d'enfants*. Douze Morceaux en deux cahiers. (Foetisch frères, Lausanne).
- ZUCCOLI (G.). *Tre Impressioni*. (Fabbri & C., Trieste).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- BENDA (F.). *Sonata N. 26 pour Violon et Piano*. Révisé par E. Chautmont. (M. Senart, Paris).
- BOSSI (R.). *Due Bassorilievi*. Op. 30. Violino e Pianoforte. (M. Urdinek, Praha).
- BUTTING (M.). *Kleine Stücke für Streichquartett*. Op. 26. Partitur. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- CORTI (M.). *Sonata in la magg.* per Violino e Pianoforte di G. B. Viotti. (F.lli Curci, Napoli).
- CORTI (M.). *Trascrizioni per Violino e Pianoforte di: SCIUJMAN R. Rêverie. — SCHUBERT F. Serenata; Ave*

- Maria; L'abbé*. — HINZEL G. F. *Largo; Arioso*. — CHOPIN F. *Notturmo*. Op. 9, N. 2. — BEETHOVEN L. V. *Marcia turca*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- COY (J. M.). *Sonata pour Violon et Piano*. (M. Senart, Paris).
- GALLETTI (C.). *Un volo*. Piccola fantasia per Violino e Pianoforte. (Tip. Portolanca, S. Maria degli Angeli).
- GUERRINI (G.). *Quartetto in Re* per due Violini, Viola e Violoncello. Parti staccate. (F. Bongiovanni, Bologna).
- HINDEMITH (P.). *Tris*. Op. 34. Violino, Viola, Violoncello. Partitur. — *Kammermusik N. 2*. (Klavier-Konzert). Op. 38, N. 1. Partitur. — *4 Streichquartett*. Op. 32. 2 Violinen, Viola, Violoncello, Partitur. — *Die Serenaden*. Kleine Kantate nach romantischen Texten für Sopran, Oboe, Bratsche und Violoncello. Op. 35. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- HONEGGER (H.). *Deuxième Sonate pour Violon et Piano*. (M. Senart, Paris).
- HUE (G.). *Berceuse pour Violon et Piano*. (Au Ménestrel, Paris).
- JAQUES-DALCROZE (E.). *Echos du Dancing*. Six Impromptus pour Violon, Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).
- KORNGOLD (E. W.). *Quartett A dur*. Op. 16. Partitur. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- LACCETTI (G.). *4 Sonate a tre strumenti di Possona*. (F.lli Curci, Napoli).
- LECLAIR (l'ainé). *6 Sonates à 2 Violons sans basse Livre II* (3 à 6). Recueilli par M. PISCHERLE. (M. Senart, Paris).
- MAINARDI (E.). *Novelletta per Violoncello e Piano*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- SIOHAN (R.). *Trois Pièces pour Flûte seule*. (M. Senart, Paris).
- SOMERVELL (A.). *Old Tunes for Young Fiddlers*. Violin and Piano. (J. Williams Ltd., London).
- SCHUMANN (R.). *Abendlied für Violoncello with Piano*. (arranged by W. H. Squire). (J. Williams Ltd., London).
- STEWART-MACPHERSON. *A Lament*. Violin and Piano. — *Miscet-Caprice*. Violin and Piano. (J. Williams Ltd., London).
- SCHULHOFF (E.). *Fünf Stücke für Streichquartett*. Partitur. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- TAUSMAN (A.). *Second Quatuor à cordes*. Partitur. (M. Senart, Paris).
- TOCH (E.). *Quartett*. Op. 34. 2 Violinen, Viola, Violoncello. Partitur. (B. Schott's Söhne, Mainz).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. ZANONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE:

OTTORINO RESPIGHI

I PINI DI ROMA

Poema Sinfonico per Orchestra

Riduzione dell'Autore per

Pianoforte a quattro mani

- I. I Pini di Villa Borghese.
- II. I Pini presso una Catacomba.
- III. I Pini del Gianicolo.
- IV. I Pini della Via Appia.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larix Mill" "Old Larix Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro

20

MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di domandarci il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO



VIOLINO E PIANOFORTE

TIRINDELLI P. A.

Liriche:

111741. - 1. *Elegie del lutto*
111742. - 2. *Mistica*
111743. - 3. *Lieta novella*
111744. - 4. *Slave song*
111745. - 5. *Pierrot triste*
111746. - 6. *Scena drammatica*

112639. - *Berceuse dramatique*
113062. - *Notturmo* di G. Martucci. Trascrizione.
113412. - *La jolie môle aux larmes*. Morceau.
114149. - *Storia triste*
114150. - *Danse coquette*
116098. - *Burletta*
119271. - *Concertino* in La minore.
119272. - *Concertino* in Re maggiore.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
- *Fratelli Serra*. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
- *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.
Bottega di musica. - Via Roma, 25.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.
Strumenti e Accessori.
NAPOLI.
P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

fondata nel 1880

INGROSSO

DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA



STRUMENTI MUSICALI
IN GENERE


BAROZZI PIETRO
LUINO

(Lago Maggiore)
Casa propria - Telefono 1-12

Chiedere Catalogo campioni

Del numero speciale di "Musica d'oggi", dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di
L. 5.— la copia



PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO VI. GIUGNO MCMXXV



*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI
AUTOPIANI
HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO L. 1,50 VIA BERCHET, 2 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

FARA G. - Bricciche di Etnofonia marchigiana. Saggi sul Piceno	Pag. 175	VITA MUSICALE: Le prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti	Pag. 191
BONAVENTURA A. - Il sentimento della fanciullezza nella musica	" 179	RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera	" 197
CANTARINI A. - Biblioteche Musicali e Studi Paleografici	" 182	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie	" 201
Stefano Donaudy	" 184	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 203
RIVISTA DELLE RIVISTE: L'influenza degli strumenti meccanici. - Italia. - Estero	" 185		

BRANO MUSICALE:

VERACINI F. M.: Secondo Tempo della Sonata III.

CANTO E PIANOFORTE

STEFANO DONAUDY

Trentasei Arie di stile antico

1ª SERIE: 12 Arie (109587 a 598).

1. Se tra l'erba... Canzonetta.
2. Perché dolce, caro bene... Villanella.
3. Quelle labbra non son rose... Madrigale.
4. Se vuoi ch'io mora, amor, morirò... Canzonetta.
5. Amor s'apprende... Ballata a canone per 2 voci.
6. Perduta ho la speranza... Aria.
7. Ah, mai non cessate... Canzone.
8. Date abbiento al mio dolore... Aria.
9. Sento nel core... Arietta.
10. Spirate pur, spirate... Canzone.
11. Come l'allodoletta... Aria.
12. E Fissi m'ha detto... Villanella.

Unitè (117220).

2ª SERIE: 12 Arie (117221 a 232).

1. Freschi luoghi, prati asfretti... Canzonetta.
2. Faghiissima sembianza... Aria.
3. Ognun ripicchia e nicchia... Frotola.
4. Vorrei poterli odiare... Arietta.
5. Sorge il sol! Che fai tu? Maggioletta.
6. O del mio amato ben... Aria.
7. Quand'è tuo diavol nacque... Canzonetta.
8. No, non mi guardate... Madrigale.
9. Or che le redole... Ballata.
10. Quando ti rivedrò... Aria.
11. Amor mi fa cantare... Canzonetta.
12. Madonna Renzoletta... Villanella.

Unitè (117233).

3ª SERIE: 12 Arie (118830 a 841).

1. Se volete un servidore... Canzone.
2. Venuto è l'aprile... Ballata.
3. Amoretti miei giorni... Aria.
4. Ah, che odor di buono... Madrigale.
5. Cuor mio, cuor mio non vedl... Canzonetta.
6. O bel nidi d'amore... Aria.
7. Amor mi tiene in pugno... Frotola.
8. Tregua non ho... Canzone.
9. Certo un po' di cielo colse... Arietta.
10. Dormendo stai... Maggioletta.
11. Luoghi sereni e cari... Aria.
12. Tempo è affa di muover guerra... Villanella.

Unitè (118842).

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO

MUSICA D'OGGI

Bricciche di Etnofonia Marchigiana

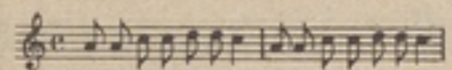
Saggio sul Piceno (1)

II

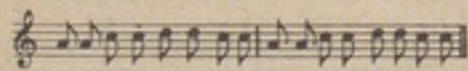
Canti religiosi

Abbiamo fatto cenno delle litanie. Togliamoci dunque il cappello perchè siamo sulla soglia del tempio.

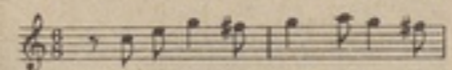
Sulla soglia ho detto, poichè siamo ben lontani dal canto ambrosiano e gregoriano e comunque da quello stile chiesastico che riceve particolare colore dalle tonalità o modi ad esso propri. Siamo invece nel campo della musica se non del popolo certo popolare che sappiamo essersi così bene introdotta in chiesa così da lasciar ampia traccia di sé perfino nei libri delle laudi spirituali del XVI secolo ove il raccoglitore non disdegnò includere canzoncine di genere prettamente popolare-scio e profano anche nelle parole, come ad esempio quella detta de: «La bella Girumetta».



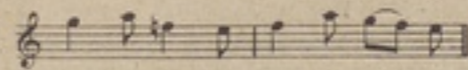
So. na so. na mizodè, la Madonna parturi,



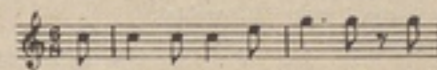
E la fece un bel bambin biancosso e ricoltuzin.



O com. ma. re tan. to bel. la,



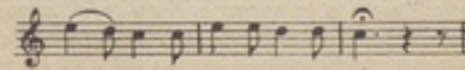
ce dar.rai sa ga gli sel. la.



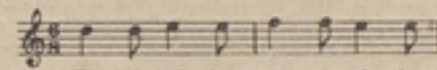
È. co' ch'èggian. la l'o ra, in.



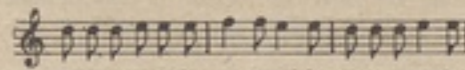
. gra. to pec. ca. to. re. Re. mi. ra' tu. o. Se.



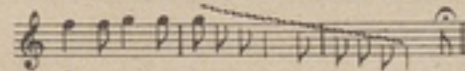
. guo. re, l'a. man. te. se. no. va.



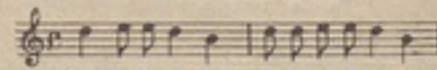
Ti ri. ral. la. ti ri. rel. la,



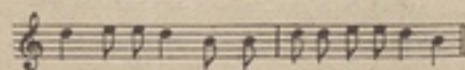
lu. pre. te. son. e. la. ser. va. val. la. ma. se. pers. or. te.



je. na. no. na, lu. pre. te. val. la. e. la. ser. va. so. na.



San. ta. Ma. ria, il. pre. ti. fa. la. s. g. ria.



o. ra. pro. no. b. bi, lo. ri. so. co. il. gob. bi.

Dei cinque canti che qui vengono riportati i primi due sono dell'alto maceratese, il terzo del maceratese basso ed il quarto proprio di Petriolo. Il primo è una specie di nenia che si canta quando le campane suonano mezzogiorno. Il secondo, detto «la canzone di Pasquella, o Pasquetta» viene cantato, da

(1) Vedi principio nel nostro fascicolo di Maggio, pagina 143 e segg.

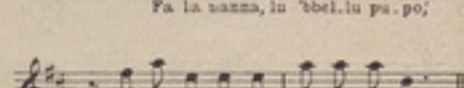
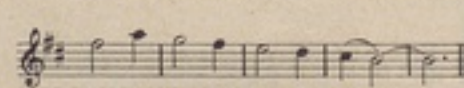
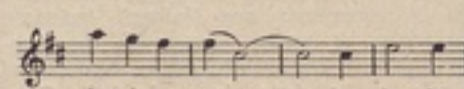
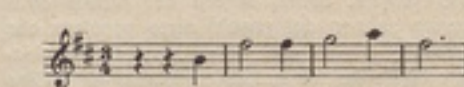
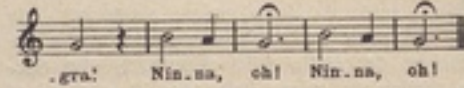
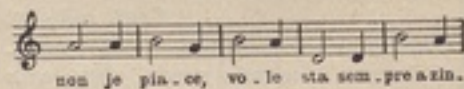
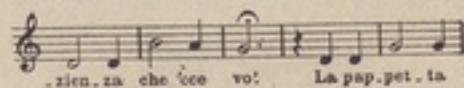
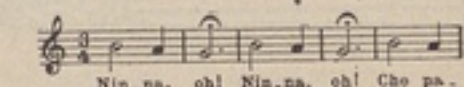
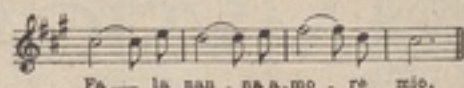
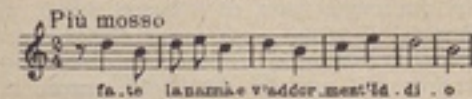
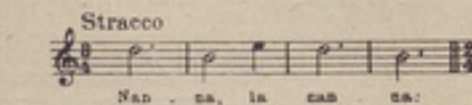
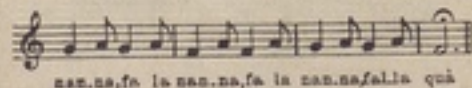
tempo immemorabile, nel giorno dell'Epifania da un gruppo di giovanetti che girano per le case del proprio paese ricevendone, in cambio della melodia richiesta, dei doni per lo più di uova. Il terzo è il canto del venerdì santo; mentre il quarto, che pure usasi in tal giorno, è però un avviso delle funzioni religiose che, pur avendo un carattere melodico deciso, rientra per evidenti caratteri morfologici e per la solita caduta vocale nella cadenza, nel campo della musica involuta. Il quinto è il prototipo del motivo delle litanie di cui abbiamo accennato a proposito delle sue analogie con i canti dei bambini.

I canti della culla

Ecco qui tutta una fresca fiorita di dolci ninne-nanne alla cui raccolta hanno certo contribuito con più particolare amore le gentili collaboratrici del Dott. Ciferri.

Sono, come il lettore vede, ben sei e tutti delle Marche o in questa regione da sì lungo tempo e così largamente usate da avere diritto alla cittadinanza.

Osserva giustamente il nostro trascrittore come la seconda di tali ninne-nanne presenti la caratteristica di essere formata di due brani in tempo diverso, mentre le ninne-nanne sogliono essere in un tempo unico che meglio con la sua insistenza monotona concilia il sonno nel pargoletto. Anche in una canzone della culla della Sardegna riscontrasi un fatto simile, ma i tempi vi sono alternati quasi misura per misura nè in ogni modo turbano il ritmico andare della culla che la voce seconda.



Il nostro A. scorge anche una certa rassomiglianza tra la terza delle precedenti ninne-nanne e il coro delle olandesine della *Lodovica* di Mascagni, rassomiglianza in realtà inesistente se non per una vaga impressione

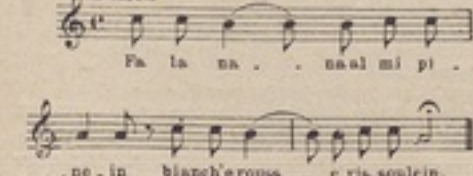
auricolare dal modo di cadenzare. Sottile invece e da vero musicologo l'osservare che «con ogni probabilità il tema della quarta ninna-nanna ha preso lo spunto di un motivo di campana».

La successiva canzone della culla è molto diffusa nelle province di Macerata, Ascoli e in parte del Fermano; l'ultima viene eseguita o in 6/8 come l'abbiamo riportata o anche in un 2/4 ove l'«allegretto» si trasforma in un «lento» e i *mi* ed i *la* si riuniscono in valori di semiminime.

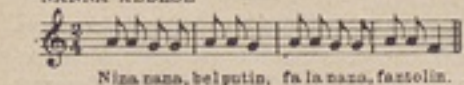
E con le ninne-nanne avrei finito ove non mi parese un sacrosanto obbligo pubblicare quanto è possibile in materia. E perciò, rompendo il digiuno dei confronti presento qui altre quattro canzoni della culla fornite dal nostro, a gioia dei futuri studiosi, contentandomi solo di far notare la parentela melodica che corre tra la prima e la seconda benchè non troppo vicine di casa.

NANNA BOLOGNESE

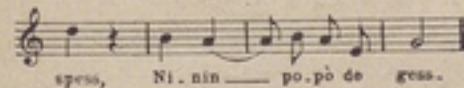
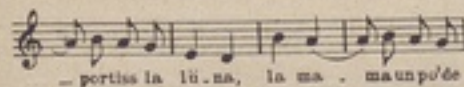
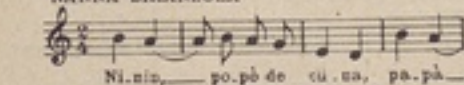
Lento



NANNA ALBESE

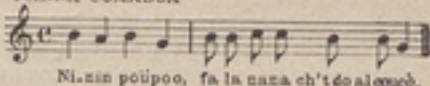


NANNA BRIANZOLA



Preghiamo di rinnovare sollecitamente l'abbonamento al II. semestre, ad evitare sospensioni nell'invio di "Musica d'Oggi",

NANNA COMASCA



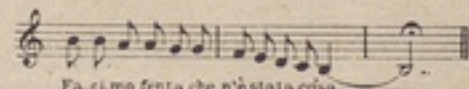
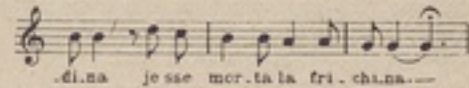
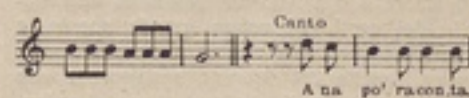
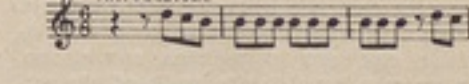
Vendemmiali

Il contado piceno, come del resto il contado di tutte le regioni del mondo, ha canti diversi a seconda delle operazioni agricole; così i canti dell'aratro, della mietitura, del carro o dei carrettieri che dir si voglia; e tanto i contadini sono avvezzi a intonarli in quelle tali occasioni che quasi non sanno cantarli o fortemente li travisano, se non si mettono a fare quella tale opera agricola per cui e da cui il tale canto è stato creato.

Con un tale proemio, il nostro arguto lettore crederà, come ho creduto io quando ho visto riportato sotto il titolo di canto della vendemmia il canto che qui riportiamo ancora noi

Moderato

Introduzione



che non ci sia da far altro che incoronarsi di pampini, stringere con una mano un bicchiere e con l'altra un dorato grappolo d'uva e intonare un gaio inno a Bacco ed a Noè. Ma si tratta di tutt'altro, nè comprendiamo come la signora Pigorini-Beri l'abbia potuto dare per un canto bacchico. Se pure l'avesse udito cantare dai contadini nel periodo delle vendemmie, le parole che, come ben osservò il Ciferri, sono una sorta di scherzo di sapore stranamente macabro, allontanano il nostro spirito da ogni idea di evoè, e la stessa me-

lodia ha carattere mesto e per nulla ci trasporta nel turbino ambiente dei baccanali. E' vero però che qualche volta il vino invece di infondere allegria mette nelle vene un senso di mestizia e dà una irrefrenabile voglia di pianto. Il nostro A. ad ogni modo non senti mai tal canto intonato nei vendemmiali e gli pare una derivazione della canzone « a battocco ». Ma di ciò meglio giudicheranno coloro che vorranno accingersi ad uno studio completo di questa regione che tanto lo merita per avere saputo trasfondere le sue virtù musicali tradizionali nei migliori figli del suo popolo così da aver dato all'Italia musicisti fra i più grandi e che ancor oggi si vanta di musicologi valorosi, nell'attesa del nuovo Messia della moderna musicalità.

* * *

L'alba degli studi etnofonici si leva splendidissima. I dilettanti come il Giacomelli ed il Ciferri, i giovani maestri come Ettore Montanaro, di cui ho letto con commozione la raccolta dei canti d'Abruzzo e che incitiamo, se a qualche cosa vale la nostra modesta parola, a darci anche degli studi particolari sulla etnofonia abruzzese, si dedicano con slancio, con amore e con fede allo studio ed alla raccolta dei canti del nostro grande popolo, e la più forte ed importante Casa editrice di musica, quella del Ricordi, spalanca le sue porte a questi studi che arricchisce di splendide vesti. Mi sia lecito dire che i modesti sforzi che da un ventennio vado compiendo su questa via non sono riusciti vani.

GIULIO FARA.

Nel dubbio che queste « briciole » possano un giorno essere punto di partenza per un vero e proprio studio sulla musica etnica delle Marche, si dà qui anche un briciolino di bibliografia.

Ricordati i grandi nomi del Tommaseo, del D'Ancona e del D'Ovidio, a chi volesse dalla musica tradizionale passare a quella dotta, non abbiamo che da addirgli, per quest'ultima, i diligenti ed esaurienti scritti di Giuseppe Radiciotti e qualcuno dei proff. Vattelli e Alaleona per essi figli delle Marche.

C. PIGNONI BERTI. *I canti popolari marchegiani*, in « Nuova Antologia », Roma, Anno XI — *Le vendemmie nell'agro marchegiano*, in « Nuova Antologia », Vol. 30, 1892. — *Saggio di canti popolari romagnoli*, Forlì, 1894.

O. MARCOALDI. *Canti popolari inediti Umbri, Liguri, Piemontesi, Latini*, Genova, 1855.

O. MARCOALDI. *Le usanze ed i pregiudizi del popolo fabrianese*, Fabriano, Tip. Crocetti, 1875.

O. MARCOALDI. *Canti popolari fabrianesi*, Sanseverino, 1849.

A. GIANAMBREA. *Canti popolari marchegiani pubblicati per le nozze Anselmi-Medici*, Jesi, 1887.

A. GIANAMBREA. *Novelline e canti popolari delle Marche, raccolti e pubblicati per le nozze Imbriani-Rosnati*, Fano, 1878.

A. GIANAMBREA. *Saggi di giochi e canti fanciulleschi delle Marche*, Roma, Loescher, 1878.

A. GIANAMBREA. *Canti popolari marchegiani, raccolti ed annotati*, Vol. IV della collezione « Canti e racconti del popolo italiano », Torino, Loescher, 1878.

RONDINI. *Canti popolari marchegiani raccolti a Fossombrone*, in « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari », Palermo, 1888.

A. CASTELLI. *Vita popolare marchigiana*, Ascoli-Piceno, 1889.

G. LEOPARDI. *Canti del popolo Recanatese*, Loreto, 1848. — *Canti del popolo fabrianese*, in « Guida e notizie della città e comune di Fabriano », Fabriano, 1877.

L. CASTELLANI. *Tradizioni popolari della provincia di Macerata*, Foligno, 1885.

G. SPERANZA. *Il Piceno dalle origini alla fine di ogni sua autonomia*, Ascoli-Piceno, 1900.

I. CIVANINI-DONI. *Le Marche e i Marchigiani*, Ancona, Tip. del Commercio, 1874.

C. SALVIONI. *Il pianto delle Marie in antico volgare marchigiano*, Loescher, Roma, 1900.

G. BRANCA. *Sogno di canti marchegiani campestri*, in « Preludio », Anno VII, Ancona, 1883.

A. CASTELLI. *Delle storie popolari religiose nelle Marche*, in « Nuova Rivista Misenese », Arcevia, 1890.

C. ANTONA-TRAVERSI. *Canti editi ed inediti del popolo recanatese*, in « Nuova Antologia », 1887.

M. ANGELINI. *Canti popolari piceni raccolti in Offida*, in « Archivio per la storia delle tradizioni popolari », Palermo, 1891.

CHINI. *Canti popolari umbri raccolti a Spoleto*, Picenum, Rivista Marchigiana Illustrata, Roma, 1902-1922.

Rassegna Marchigiana. Pesaro, Tip. Federici, 1923-1925.

Il nostro brano musicale

Veracini F. M., celebre violinista e compositore, nacque a Firenze nel 1685. Diede numerosi concerti in Italia e all'estero. Compose sonate e concerti per violino e basso e sinfonie per archi e clavicembalo. Morì presso Pisa nel 1750 circa.

Recente successo al Fraschini di Pavia:

F. VITTADINI

NAZARETH

Visione lirica in un atto di
GIUSEPPE ADAMIOpera completa per Canto e Pianoforte.
Libretto

EDIZIONI RICORDI

Il sentimento della fanciullezza nella musica ⁽¹⁾

III

Così giungiamo ad alcuni autori modernissimi che, sempre nel campo della lirica vocale da camera, hanno saputo trarre ispirazioni dal sentimento della fanciullezza.

Ecco (en avant les dames) una donna. Quella gentile e colta compositrice che risponde al nome di Elisabetta Oddone e che anche in tanti altri modi e soprattutto colla istituzione della sua *Fa-Mi* ha dedicato così nobilmente tanta parte della sua attività artistica ai fanciulli, ci presenta innanzi tutto una raccolta di *Dieci liriche infantili* di Hedda da lei musicate. Sono dei graziosi bozzetti di carattere fanciullesco sia pel contenuto dei testi e sia per l'indole della musica, la quale si snoda limpida e piana, senza contorsioni e senza astruserie, molto facile e molto orecchiabile, con modulazioni regolari e con regolari cadenze. Più specialmente notevoli mi sembrano quello intitolato *L'erba voglio*, in tempo lento di valzer, ora sillabato sopra una sola nota, ora elegantemente melodico, efficace alle parole *voglio, voglio, dolcissimo* nella chiusa: e quello, caratteristico nel ritmo e in certe figurazioni, che s'intitola *Le aste* e quello così scorrevole e grazioso intitolato *Il mio musetto* e il vivacissimo *Pulcinella*, i quali pezzi ben corrispondono ai rispettivi infantili argomenti e s'impennano, come del resto anche gli altri, sul tipo del canto popolare cui la Oddone attinge con mano espertissima della materia. Di lei abbiamo anche una *Fiaba* che, nella sua semplicità, presenta un fondo sentimentale che ben s'addice alla mesta lirica dello Zangarini.

Mario Castelnuovo-Tedesco ha tre liriche di soggetto fanciullesco, la più bella o la più significativa delle quali pare a me quella che s'intitola *Piccino, piccino*. Dopo una battuta e mezzo in cui il pianoforte, coll'interna espressiva melodia, annunzia il tema iniziale della composizione, questa si svolge con vera efficacia per intensità di sentimento, nella varietà de' suoi ritmi, ora in 6/8, ora in 3/4, ora in 2/4, ora in 3/8, da eseguirsi senza rigor di tempo, il che conferisce al canto un carattere discorsivo e sillabico che fa molto bene risaltare il concetto della poesia. La composizione ha forma quasi strofica e il canto

(1) - v. principio nel fasc. di Aprile e Maggio a pag. 112 e seg. e 147 e seg.

si ripete, se non identico, simile, cioè informato ad un'unica idea centrale, ma con quelle modificazioni o melodiche, o ritmiche, o armoniche che son rese necessarie dal senso delle parole. C'è in questa musica alcun che di nostalgico e di profondo e, al tempo stesso, di semplice e di affettuoso, che vale a suscitare nell'ascoltatore quel senso della fanciullezza che l'autore ha indubitabilmente provato e che ha così felicemente espresso.

Anche nell'altra lirica *La barba bianca* è un che di nostalgico e, anzi, di anche più triste, dato naturalmente dall'elemento soggettivo dell'artista che osserva: e in quell'onda di malinconia che avvolge la composizione noi troviamo tutta la filosofica poesia del colloquio tra il bimbo che s'informa sulla ragion d'essere e sulla futura sorte della barba bianca e il padre che gli risponde e gli annunzia la non lontana fine di essa, quando sarà rasa da quel barbiere che *falcia barba a tutte l'ore* e gli chiede che, dopo rasa, voglia confortarla col profumo d'un fiore... ma affettuosamente conclude: *Baciarmi intanto... e lascia star la barba*. E' anche questa una pagina musicale schietta e semplice, pur nella sua modernità di concezione e di struttura e rende egregiamente lo stato d'animo del bimbo e del padre, quale risulta dalla bella poesia del povero Vamba. Finalmente il *Girotondo dei golosi* (scritto per la Lega dei golosi del *Giornalino della domenica*) è cosa tutta vivace e brillante, tutta spirante letizia e freschezza, piena di effetti realistici nella descrizione del girar vorticoso e piena, a così dire, di una gustosa malizia nel ritornello « *Ma giù ci sarà — qualcun che dirà — che bene non sta. — Perché, poi, chi sa?* » in cui anche l'imitazione onomatopica delle parole è riuscitissima col caer delle note brevi e staccate sulle sillabe delle parole tronche che rimano in a. Tutta la festosa composizione ha carattere burlesco e traduce con verità e con acuto senso interpretativo l'anima dei ragazzi golosi che fanno il loro girotondo allegramente cantando e celebrando, a dispetto dei moralisti brontoloni, la loro ghiottoneria.

Alcune delle Melodie Pascolliane di Domenico Alaleona, cioè quelle raccolte sotto il titolo di *Creature*, sono ispirate dai fanciulli e rientrano quindi in quella categoria di composizioni vocali da camera che andiamo qui esaminando. La prima di esse, *Morto*, ha un andamento lento e tranquillo che s'addice alla dolente poesia, con improvvisi mutamenti ritmici di non poca efficacia (come alle parole *Cosa ci ha, cosa ci ha*) e dolcemente declinante

alla fine, quasi perdendosi. La seconda, *Orfano*, ha per testo una delle più celebri poesie del Pascoli, ch'altri ha par musicato, quella cioè che comincia « *Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca* ». In tale composizione, l'Alaleona trova singolari effetti nel moto dei primi accordi, quasi strappati, molto affrettati in principio e poi gradatamente più lenti e nelle alternative delle frasi melodiche, sempre nitide e chiare, ora più animate, come alle parole « *c'è rose e figli* » ora più soavemente meste, come alla fine. La terza ed ultima melodia della raccolta, *Fides*, si svolge sopra un ondulato movimento a quartine di bisecome, cui sottosta nel Basso un movimento a terzine, e rende bene, col canto melodioso fino all'ultimo distico e, a questo, coll'energico declamato della voce e coi caratteristici accordi vibrati dell'accompagnamento, il contrasto tra il placido sonno del bimbo che sogna i rami d'oro, gli alberi d'oro, le foreste d'oro e l'ulular del cipresso che nella notte nera, scagliasi al vento, piange alla bufera. Si sente che tutte queste composizioni dell'Alaleona attingono, com'egli sa e vuole, alla pura ed inesauribile fonte del nostro bel canto popolare.

Ha invece carattere drammatico la lirica di Ottorino Respighi che comincia « *No, non è morto il figlio tuo* » e che, nella sua profonda tristezza, è elaborata con quell'arte che tutti riconoscono nell'insigne scrittore. Il quale torna ad ispirarsi al senso della fanciullezza nell'altra lirica sua « *La mamma è come il pane caldo* » un *Andantino mosso* in 12/8, di tipo più popolare, quasi come eco di puri stornelli, con melismi e gorgheggi, ma nel medesimo tempo improntato a un carattere di viva modernità, dolce e ondulato nel ritmo, tutto spirante semplicità e affettuosità e ben rispondente, come espressione musicale, al soggetto infantile del testo poetico.

Finalmente ricorderò due belle liriche di Adolfo Gandino. La prima, *Orfano*, sul testo di quella poesia del Pascoli che ho già citato come musicata dall'Alaleona, ha un andamento quasi parlato al principio: poi, quando la vecchia canta, la melodia è dolce e distesa. Riprende quindi il primo tema, alle parole « *Fiocca la neve lenta, lenta, lenta* » che sono, anche nel testo, un richiamo a quelle iniziali « *Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca* » e tutta la composizione è veramente espressiva e pervasa dal senso della fanciullezza. Nè meno bella, anzi forse anche più bella, è l'altra lirica del Gandino, pur su parole del Pascoli, intitolata *Sera festiva*. Il contrasto tra il glorioso scampanio a festa delle campane e le

angosciose domande che alla mamma rivolge il bimbo orfano del suo fratellino, il quale, in quella sera lontana, era freddo, di neve... era bianco, di cera... è reso con tale efficacia dalla melodia schietta e pura e piena d'angoscia intercalata al *din, don, dan*, che noi sentiamo il dolore della mamma e del bimbo, vediamo di quest'ultimo l'ingenua figura infantile, viviamo nell'intimità domestica della mesta famigliuola, osserviamo il paesaggio circostante, coi suoi bianchi villaggi che si parlano fra loro cantando in un lume di rosa, mentre la povera mamma si tiene agli occhi le mani e piange, sì che tutta la mesta poesia del quadretto ci scende al cuore e ci suscita un brivido di dolore per l'ossa.

Molte altre composizioni del genere si potrebbero ancora citare, tanto più che anche tra quelle scritte per bimbi (delle quali, come ho detto, qui non intendo occuparmi) alcune sono anche ispirate dai bimbi. Di tali se ne incontrano varie, ad esempio, nelle collezioni di canti per le scuole, come in quelle del De-champs, del Sacchi, del Sincero, del Neretti, del Malfetti, del Pachner, del Magrini, dello Schinelli, di tanti altri. Ma spero che quanto ho qui esposto basti a mostrare come è stato reso il sentimento della fanciullezza nella lirica vocale da camera.

Anche nel campo della musica sinfonica alcuni compositori si sono ispirati all'infanzia. Così il vecchio Haydn in quella sua *Sinfonia infantile* della quale ebbe l'idea ad una fiera di giocattoli ch'ebbe luogo nel 1788. Nè solo l'idea: chè dai rumori, dai suoni, dai canti ivi uditi trasse anche elementi e spunti e, a così dire, il materiale per la sua composizione.

Per questa si valse anche, affine di meglio adeguarsi al soggetto, di vari strumenti infantili uniti a quelli dell'orchestra a corda: e seppe infondervi quel carattere di ingenuità schietta e briosa, di serenità e di semplicità che è proprio dei ragazzi, come era proprio di lui stesso, del vecchio Haydn, che sembra sorridere delle pagine della sua partitura colla bonaria dolcezza d'un nonno.

Passare dalla *Sinfonia infantile* dell'Haydn alla *Sinfonia domestica* di Riccardo Strauss è proprio fare un salto mortale.

In questo lavoro, l'illustre compositore tedesco ha voluto soprattutto raffigurare tre persone della sua famiglia: sè stesso, la moglie, il figliuolo: *Monsieur, madame et bébé!*. Ciascuno ha il suo tema (anzi il marito e la moglie ne hanno più d'uno, mentre il ragazzo ne ha

uno soltanto) e quello del fanciullo è tenero e chiaro, esposto dall'Oboe d'amore.

Questo poema sinfonico ha un vero e proprio programma che attiene alle vicende di una giornata di vita domestica: discussione fra i parenti se il figlio somigli al babbo o alla mamma; giochi del ragazzo; conversazioni della famiglia; andata del ragazzo a letto alle sette di sera e relativa ninna-nanna; calar della notte e relativa... scena d'amore; risveglio e... baruffe tra marito e moglie (con doppia fuga in cui s'urtano il tema dell'uno e quello dell'altra); apoteosi finale del fanciullo e della vita domestica.

La sproporzione fra l'argomento e la musica appare evidente: troppe complicità, troppi fragori, troppo sopraccarico di suoni, di armonie, di... casofonie; e quindi mancanza di quel senso d'intimità che avrebbe dovuto dominare nell'opera: ma, oltre che le indiscutibili bellezze del lavoro e l'ardente vita che l'anima, noi dobbiamo porre in rilievo (e questo soltanto ora ci preme) che i momenti più chiari, più semplici, più sereni della *Sinfonia domestica* sono appunto quelli che si riferiscono al fanciullo, il quale dunque reca la nota della dolcezza e della tenerezza in mezzo alla brutalità o all'umorismo onde è nel testo materializzata questa sinfonia.

Rimane da dire una parola intorno al recentissimo poema sinfonico *I pini di Roma* di Ottorino Respighi. Il quale, nella prima parte di esso, ha voluto descrivere, col magistero che lo distingue nel maneggiare l'orchestra, un rincorrersi di bimbi tra i pini di Villa Borghese o un loro animato girotondo, al che è giunto per mezzo di un ritmo molto popolare, ma altrettanto vivace e caratteristico. Si leva qui una melodia fresca e spigliata che si ripete più volte, trasportata in diverse tonalità con diverse varianti, le quali ben corrispondono al costume che hanno i ragazzi i quali, accennato un canto, lo ripetono più volte. Il ritmo di questo canto è poi abilmente intramezzato da trilli, volate, fioriture, rapide terzine ascendenti, che contribuiscono alla complessiva dipintura del leggiadro quadretto infantile.

Se esistano altre composizioni orchestrali ispirate dalla fanciullezza non so: certo queste tre sono le più note e anche le più caratteristiche, sebbene tanto diverse fra loro.

Fra l'immensa congerie di musica per pianoforte ispirata dall'infanzia, uno dei primi posti, forse anzi il primo, spetta alle *Scene fanciullesche* di Roberto Schumann: le quali

non sono, come l'*Album per la Gioventù*, pezzi per bimbi, ma, invece, composizioni che ci rivelano il mondo infantile, l'anima dei bambini e divengono poi, come il loro autore stesso scriveva, « *des souvenirs pour des personnes qui ont grandi* ».

E non dimentichiamo che, nel comporre, lo Schumann sentiva, secondo che dichiarò in una sua lettera a Clara, « come un'eco delle parole che mi avete detto un giorno: voi mi sembravate simile ad un bambino ».

Sono piccoli gioielli, piccoli capolavori che valgono, non solo a ritrarre con sentimento squisito la vita infantile, ma anche a risuscitarne nell'animo nostro il ricordo e a farcene provare il rimpianto. Talvolta, è vero, ne oltrepassano l'ambito e vanno anche più in là; l'anima sognatrice di Roberto Schumann si lancia nei regni del mistero e l'occhio dell'osservatore, scendendo nell'intimo dell'anima fanciullesca, vi trova talora più di quanto effettivamente vi sia. E' il caso del celebre *Sogno* (*Träumerei*) pagina di dolce e, insieme, ardente poesia, nella quale anche i cuori degli adulti possono trovare l'espressione dei sogni loro, come è il caso del tema su cui si svolge il pezzo intitolato *Fanciullo che sonnecchia* (*Kind in Einschlammern*) tema che, come ebbe ad osservare il Bellaigue, fu dal Wagner reputato non indegno di cullare, tra le fiamme custodi, il sonno della sua Valkiria.

Ma quanta semplicità e quanta grazia in quella *Storia Curiosa* (*Curiose Geschichte*) che ha carattere così narrativo ed è così conforme al racconto di una storia da ragazzi! E quanta bellezza in quell'*Avvenimento importante* (*Wichtige Begebenheit*) che ha una solennità quasi caricaturale, onde sembra esser anche posta in rilievo la gravità tedesca che pur nei ragazzi si manifesta!

Ho voluto mettere accanto questi due pezzi, che nella raccolta sono intramezzati da altri, perchè oltre ad essere fondati entrambi sull'idea del racconto, hanno anche, alle battute iniziali, proprio identica figurazione.

Semplice e piano il primo pezzetto *Da paesi ed uomini stranieri* (*Von fremden Ländern und Menschen*): vivacemente descrittivo del rincorrersi e dell'acchiapparsi nel giuoco della Mosca cieca quello che reca tal titolo (*Hasche-Mann*): puro ed ingenuo quello intitolato *Fanciullo che prega* (*Bittendes Kind*): pieno di poesia schumanniana (anche musicalmente ricorda il *Lied del Noce*) quello che s'intitola *Quasi felice* (*Glückes genug*) e che ci fa comprendere come il bimbo, per esser felice, si contenti di poco: chi sa? forse della promessa di esser

condotto a fare una passeggiata o al teatro: è assai poetico quello che ci mostra il bimbo accanto al fuoco (*Am Camin*) mentre il pezzo successivo ce lo fa vedere quando, tutto rosso in viso e raggiante di contentezza, cavalca il suo cavallo di legno (*Ritter Von Steckenpferd*) il cui ondulamento è anche felicemente imitato dal ritmo. Nel pezzo seguente, *Quasi troppo serio* (*Fast zu ernst*) un affannoso sincopato ci dà l'immagine del fanciullo anzi tempo troppo serio e pensoso: al quale pezzo fa contrasto l'altro che segue *Far paura* (*Fürchtenmachen*) in cui l'alternativa di frasi or più lente or più rapide rende benissimo il gioco del far paura, venendo, per esempio, fuori ad un tratto di dietro a un paravento! Finalmente dopo che a un dolce canto il bimbo si è addormentato (*Kind in Einschlummer*) parla il poeta (*Der Dichter spricht*) e nel canto lento e solenne è espressa la nostalgia dell'uomo maturo al ricordo dell'infanzia ormai lontana e perduta.

L'*Hymne de l'Enfant à son réveil* di Franz Liszt fu composto dal celebrato musicista ungherese ad illustrazione di una tra le *Harmonies poétiques et religieuses* del Lamartine che reca appunto quel titolo. E' una melodia chiara e distesa, ora dolce e patetica, ora più calda e animata, con cui l'autore si è avvisato di tradurre musicalmente la preghiera che il poeta fa rivolgere dal fanciullo a Dio perchè, come egli dice,

*On dit qu'il aime à recevoir
Les vœux présentés par l'enfance
À cause de cette innocence
Que nous avons sans le savoir.*

D'altra parte il pezzo del Liszt ha un'importanza molto mediocre agli effetti di questo studio, ben poco essendovi di relativo alla espressione musicale del sentimento della fanciullezza.

ARNALDO BONAVENTURA.

(Continua).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

BUONOMO (C.).

Sei studi di virtuosità

E. R. 420. - Per Tromba acuta in Si bemolle.

E. R. 421. - Per Trombone Tenore in Si bemolle.

EDIZIONI RICORDI

Biblioteche Musicali e Studi Paleografici

Lettera aperta a S. E. il Ministro della P. I.

Giugno 1925.

Io non Le annuncio, on. Fedele, la scoperta di una nuova America, nè tampoco qualcosa di eccezionale; ritorno invece sopra un argomento, a parecchie e lontane riprese sufficientemente svolto, ma la di cui urgenza è vieppiù sentita ora, di quanto non lo fosse nel passato, per quelle ragioni che Ella riterà da questa mia, che Le trasmetto con la più devota considerazione.

Chi avrebbe mai detto che il Suo Illustre predecessore, nel riformare quegli studi che tanto gli stanno a cuore, per il maggior rendimento delle future generazioni, in confronto alle passate, che pur tanto produssero, e di cui egli stesso è un eccellente campione, si sarebbe dimenticato di quegli studi musicali che, per ragione di cose, si connettono strettamente alle biblioteche, rivedendone all'uopo disposizioni e regolamenti! Molte ire di meno egli avrebbe raccolto nel nostro ambiente, e, certo, qualche lode di più. Egli indubbiamente, deve essere partito dal presupposto, che si possa riuscire ad una maggior coltura attraverso forme coercitive, più che per la via, che è sempre stata e sarà la più naturale, che spinge il volenteroso, a sondare tutti i campi inerenti alla propria attività, e lo ha lasciato quindi nella identica situazione di un tempo; mentre per giovani, per coloro che si iniziano, nulla ha fatto per metterli sulla strada maestra, che, Ella converrà, anche nei casi più favorevoli, non sempre conduce alla meta, ma costituisce solo un buon punto di partenza: al ludo alla scuola.

Si dovrebbe dire che egli, il Suo predecessore, immerso nei mari della filosofia, non abbia avvertito il fragore delle navi che li solcano.

Non creda, On. Fedele, che questo preambolo, voglia essere un attacco lontanamente politico, che sarebbe qui inopportuno; voglia perciò accoglierlo benignamente per i provvedimenti necessari, appunto perchè non venga il giorno che pur La si possa rimproverare d'un provvedimento, che essendo stato rilevato, anche Ella, come altri, l'ha messo in disparte.

Si compiaccia entrare con me per la porta di una delle Regie biblioteche musicali, porta che Le apro io stesso, col cappello in mano, come si conviene al Suo grado; e sup-

poniamo di voler avere un libro a prestito, dato che al prestito noi siamo già stati ammessi, dopo un viaggio alla Banca d'Italia, con relativo deposito e avviamoci al catalogo generale. Ahimè! in qualche biblioteca, non in tutte, non è a giorno; è anzi in arretrato di parecchi anni, così che molte opere esistenti in essa non risultano, pur essendovi depositate. Vi dovrebbe poi essere un catalogo per materie, e in qualche biblioteca c'è; ma in qualche altra, o non è estensibile, o è in via di formazione, che è quanto dire non si sa quando potrà consultarsi. E mi conceda di non dilungarmi al riguardo, *pro bono pacis*, per non entrare in dettagli antipatici, che darebbero luogo a diatribe personali, ciò che non è scopo di questo scritto: limitiamoci dunque a quel catalogo che esiste e chiediamo ciò che ci interessa.

E qui incominciano le dolenti note: il libro A, non c'è, pur essendo stampato per esempio a Roma, o per lo meno non risulta, ciò che fa supporre che vi debba essere, senza saper dove; il libro B, è stato dato al legatore; il libro C, è già in prestito; il libro D, è fra quelli su cui gravano diritti d'autore, e si può consultare soltanto in sala di lettura; il libro E, è fra una collezione speciale, e si può vedere solo in sala; il libro F, è fra i rari, quindi come sopra; solo in sala, e con scheda apposita da sottoscrivere... Noi che cerchiamo quel determinato libro, non avendolo trovato, rimedieremo per vie traverse, cercandone altri affini, che ottenendoli, ci saremo adattati a sfogliare in sala di lettura che, per vero dire, è generalmente più che quieta, perchè di rado v'è qualcuno a sfogliarvi qualche libro. E allora noteremo l'insospettabilità del luogo per il freddo che ne coglie, data l'insufficienza di riscaldamento; cosicché, dopo un'ora di studio, di cui una parte persa a cercare nel catalogo e un'altra a far schede, dopo aver tentato mille cose, anche ottenendo quanto ci eravamo ad un dipresso prefissi e rinunciando a quelle ore di lavoro assorbiteci dagli orari delle biblioteche, finiremo anche per rinunciare all'impresa.

Ma v'è di più: anzichè limitarci a quella che può essere la coltura generale della musica, e quindi ai libri inerenti, addentriamoci nel passato, là dove ne occorrono ben altri e ben altro tempo.

Non le giunge nuovo quanto si reclama su tutti i giornali, con più o meno reale conoscenza di quello che si desidera in fatto, ma comunque sostenuto con efficacia di ragionamenti, sulla necessità di studi trecentisti e

cinquecentisti, come una fonte fresca da cui attingere e di cui abbeverarci oggi, nella gran sete di nuovo e, soprattutto, di bello e di italiano; e allora ci troveremo in queste condizioni: se lo scopo nostro sarà solo di una maggior coltura personale, ci saranno messe a disposizione le grandi raccolte, già tradotte in notazione moderna, ma da consultarsi solo in sala di lettura, trattandosi di libri relativamente costosi, ciò che non gioverà a nulla, in quanto se la musica si legge con gli occhi, la si sente, e la si giudica cogli orecchi; v'è quindi la assoluta necessità di suonare per sentire (si ricordino al proposito le massime dell'ultimo grande scomparso: G. Puccini) ciò che non si può fare in una sala, dove la lettura dovrebbe esser fatta al pianoforte, che, naturalmente, anzi, poco naturalmente, non c'è, costituendo il graziosissimo paradosso per una biblioteca musicale, del leggere senza il mezzo, con l'identica impressione di colui che offre un libro ad un cieco e lo invita a leggere. Sì, perchè se è relativamente possibile che un musicista si renda conto, alla sola lettura, del valore musicale di una determinata partitura di musica da camera, non altrettanto lo è di una partitura orchestrale, o anche vocale di quel cinquecento al quale ho accennato. Che se poi, dopo aver raggiunta per questi studi, una pratica sufficiente, ci vorremo spingere nei campi inesplorati, cercando i codici e i manoscritti, inciamperemo in tale groviglio di disposizioni e di restrizioni, da capire subito di non poter accingerci a qualsiasi tentativo.

Senonchè al paradosso, si unisce l'ultra comico: si dovrebbe infatti supporre che la restrizione al prestito, sia data da due fatti: il primo, per paura di logoramento o di perdita; il secondo, perchè disponendo la biblioteca di una sola copia di un determinato libro, questa resti costantemente a disposizione di chi eventualmente la chiedesse. Una massima superficialmente assennata, che nella pratica si sgonfia con uno spillo, come quella famosa vescica di mussoliniana prosa. Quei libri, On. Fedele, che riguardano e riproducono parzialmente in facsimile, opere del 4-5 cento e sono pubblicati da quasi un trentennio, non sono pur anco tagliati, segno evidente che nessuno li consulta o chiede, o per coltura e interesse insufficiente, o per impossibilità ad usarli nelle summentovate condizioni, ciò che io reputo più probabile.

Argomenteranno i rigidi esecutori delle disposizioni riguardanti il prestito che, nell'interesse delle biblioteche, non vi può essere altra soluzione. Io e molt'altri con me, che

ragioniamo essere le biblioteche fatte per lo studio e non per costituire magazzini di carta, siamo di ben altro avviso. Siamo quasi propensi a pensare, essere meglio che i libri si consumino per troppa consultazione degli studiosi, che con tutta probabilità da quei libri trarranno argomento per altre indagini, e per altre produzioni che li completino, o li facciano vivere nella memoria dei contemporanei, che non rimangano a far bella pompa di sé in uno scaffale, a più bella testimonianza della cura del loro custode.

Premessa la necessità di mettere la sala di lettura musicale nelle condizioni efficienti per essere nominata tale, riteniamo che del libro raro, si debba assolutamente procedere a fotografie su larga scala, così da renderlo sicuro contro qualsiasi sinistro (non dimentichi Torino, e più recentemente il disastro di Tokio) e accessibile al prestito, se non alla sola lettura di sala, scegliendo quelli che presentano un vero interesse per lo studioso. Ad esempio: del Ps. 87 della Biblioteca medicea laurenziana e del 26 della Nazionale Panciatichi di Firenze; dei Ms. 684, 1475, 1175 dell'Università di Padova, del L. 568 della Biblioteca Estense di Modena, del cod. 37 del Liceo di Bologna, del Cod. 2216 della Biblioteca Universitaria pure di Bologna, ecc. ecc.. Il risultato sarebbe evidente. Ella allora potrà aggiungere nei programmi preposti nel R. Conservatori anche la parte paleografica musicale, materia della più grande importanza, quasi del tutto trascurata nell'insegnamento, non tanto per difetto d'insegnanti, ché qualcuno anzi, come il Gasparini, ne è diventato un caldo e valido sostenitore, mentre ne è anche uno dei più dotti, quanto per mancanza di possibilità. Si eliminerebbe così l'inconveniente che perfino i licenziati in composizione non abbiano dimestichezza alcuna, o semplicemente qualche conoscenza pratica di tale materia, e si provvederebbe una buona volta a mettere nella condizione di studiare, chi per lo meno lo desidera. Si obbietteranno le solite mille difficoltà, cominciando da quelle finanziarie; io credo, invece, si debba aiutare il privato, l'editore, e chi dovrà incaricarsi dell'iniziativa non tarderà a presentarsi, perché ne avrà il merito e il giusto retribuito.

Amo finire quest'epistola con un sorriso benefico, a ben disporre gli animi nostri, pel raggiungimento di quanto è nelle mie intenzioni, e non può essere che nelle Sue, di Ministro italiano; e a togliere quel tanto di amaro che mi può essere sfuggito dalla penna, nell'amarezza che mi pervade nel non poter studiare come vorrei, apriamo le disposi-

zioni legislative per le Biblioteche del Regno (musicali comprese). Esse ce lo procurano e saporo: articolo 5: la musica è esclusa dal prestito! Verdire, Eccellenza, rinverdire!

ALDO CANTARINI.

STEFANO DONAUDY

Infermo da molto tempo, è morto a Napoli il 31 u. s., questo musicista di sicuro ingegno, amato e stimato da quanti lo conobbero.

Nato a Palermo nel 1879, compose, ancora giovanetto, due opere (*Falchetto* e *Scampagnata*) che rappresentate in sale private dimostrarono il suo intuito e la sua disposizione per la musica. Studiò, quindi, composizione con Zuelli ed a soli ventitré anni ebbe il primo successo teatrale con *Teodoro Körner* rappresentato ad Amburgo. Seguirono altre tre opere, favorevolmente accolte: *Sperduti nel buio*, dalla omonima commedia di Bracco (Palermo 1907), *Ramuntcho* (Milano 1921), *Fiamminga* (S. Carlo di Napoli, 1922), vincitrice al Concorso di Stato. In tutte il Donaudy cercò di rimanere fedele alla tradizione del melodramma italiano.

Scrisse anche musiche — assai lodate — orchestrali e da camera, tra le quali *Il Sogno di Polissenda*, cantata per soli, coro e orchestra; *Quartetto* per archi; *Novelletta* per pianoforte; *XXXVI Arie di stile antico* per canto, e *Arie di stile antico* per violino, da lui suggestivamente stilizzate. Nè dimentichiamo che il suo *Sogno di terra promessa*, presentato al nostro Concorso per un pezzo sinfonico, fu compreso tra i quattro degni di particolare considerazione.

Carattere leale e franco, prezioso animatore e organizzatore di manifestazioni musicali, la sua morte immatura ha lasciato largo rimpianto al quale partecipiamo con animo commosso di vecchi amici ed estimatori.

Novità:

I. PIZZETTI

Tre Canti:

1. Affettuoso. - 2. Quasi grave e commosso. - 3. Appassionato.

119894. - Per Violino e Pianoforte.

119895. - Per Violoncello e Pianoforte.

EDIZIONI RICORDI



L'influenza degli strumenti meccanici

Gli strumenti meccanici vanno assumendo una parte sempre più grande nella vita musicale. Non parliamo di ciò ch'è una vera meraviglia: Ferruccio Busoni, Enrico Caruso, Arturo Nikisch sono morti, ma noi possiamo e potremo ancora per un tempo indefinito sentire l'esecuzione pianistica del primo nel pianoforti tipo « Mignon », la voce del secondo e l'interpretazione orchestrale del terzo nel grammofo. La perfetta fedeltà del pianoforti tipo « Mignon » è indiscutibile; la notevole bontà delle riproduzioni grammofoniche odierne è pure un fatto sicuro e pure ammettendo un certo grado d'imperfezione, chi non sente il valore di questo mezzo di prolungare non si sa per quanto la vita artistica, l'efficacia sugli altri uomini, dei grandi musicisti? Chi non sarebbe colpito nel profondo del cuore risentendo la voce, il calore dell'accento, dell'espressione personale d'un essere stimato ed amato, ed ormai perduto per sempre?

Ma oltre a questo, altri lati vi sono, forse anche più importanti, e che fanno riconoscere negli strumenti meccanici un complesso di mezzi di cultura insospettiti al loro primo apparire, e che pure sfuggono all'osservatore superficiale.

L'immensa maggioranza dei suonatori di pianoforte impiega anni di studio per raggiungere un grado d'abilità, in media abbastanza basso. Quanti arrivano a suonare a prima vista qualunque cosa? Ben pochi. Ebbene, col pianoforte meccanico odierno tutta la tecnica diretta alla esecuzione delle note viene saltata a piè pari, rimanendo tutta l'attenzione dell'esecutore dedicata alla gradazione del moto ritmico, della forza di suono, insomma all'interpretazione. Ciò costituisce un elemento incalcolabile di diffusione della musica. La quale, si badi bene, non consiste nell'atto di battere colle dita sui tasti, sibbene nell'atto di sentire, gustare, re-

golare a gusto proprio l'esecuzione dei suoni musicali. Sola cosa che manca è il tocco; ma quanti hanno un tocco tale da essere un mezzo personale d'espressione? Pochi eletti.

Il grammofo non ammette interpretazione: esso non fa che riprodurre la musica registrata sui dischi. E' poi un mezzo più facilmente a portata di tutti, perchè meno costoso. Non tutte le sonorità vengono riprodotte ugualmente bene, ma prima di tutto la sostanza musicale si trasmette completa, poi anche tutto l'elemento ritmico risulta intatto, la maniera complessiva d'interpretare i singoli pezzi si intende lo stesso. Ammettiamo pure che la riproduzione grammofonica perda tanto di colore quanto una pittura riprodotta in fotografia; ma chi discuterebbe l'utilità delle riproduzioni fotografiche per la coltura, per lo studio della critica artistica, della storia dell'arte, della pittura stessa?

A forza di insistere si va dando alla musica il posto che le spetta nella vita intellettuale, ma come si farebbe a far conoscere le varie opere musicali attraverso ai secoli, a mezzo di esecuzioni dirette? E nemmeno si potrebbe pretendere che tutti fossero in grado di leggere al pianoforte, o mentalmente, dalle note qualunque musica. Ecco dunque come nei grandi centri di cultura si vadano costituendo vere biblioteche grammofoniche, colle quali riesce possibile agli studiosi di venire a conoscenza delle musiche dei vari generi e delle diverse età.

Da parecchi anni ormai si era ricorsi al grammofo per raccogliere colla massima fedeltà la musica popolare dei vari paesi, e non si contano neanche più le missioni musicali compiute per incarico di questa o quella nazione, sia in Asia ed in Africa, e sia nell'interno dello stesso territorio nazionale. Per citare un esempio recente uno degli ultimi fasc. della *Sveta Cecilia* di Zagabria rendeva conto d'una simile missione fatta in una data regione della Croazia. Ed il confronto delle riproduzioni grammofoniche colle trascrizioni date dagli stu-

diosi anche più scrupolosi mostra quanto siano grandi le differenze. (1).

Già fino dallo scorso mese di marzo la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* annunciava che il Laboratorio Fonetico dell'Università d'Amburgo, fino dal 1920 aveva incominciato a raccogliere dischi grammofonici con pezzi di musica antica eseguiti secondo i più solidi criteri, in modo da presentare nel miglior modo la realtà sonora di quelle musiche.

Le Università Americane hanno da anni biblioteche di dischi grammofonici, e qualche tempo fa *The Observer* annunciava che il Senato dell'Università di Londra aveva deciso di dotare quella biblioteca di pianoforti meccanici e di grammofoni a scopo culturale.

Sir Henry Wood, uno dei migliori direttori d'orchestra inglesi, pubblicò di recente, presso la Federation of British Music Industries uno scritto su *L'influenza del grammofono sulla cultura musicale*, dando alcuni consigli pratici sulla migliore maniera per studiare musica da camera e sinfonica coll'aiuto del grammofono. Sulla maniera d'ascoltare la musica e di allenare la sensibilità musicale e l'orecchio per mezzo del grammofono si può dire esista ormai tutta una piccola letteratura nei paesi anglo-sassoni.

Non va nemmeno dimenticato come esistano manuali preparati per la massa del pubblico di media cultura, dove i consigli pratici vengono accompagnati da nozioni di estetica, di storia della musica, di forma musicale: così che chi ascolta si avvezzi a seguire realmente la struttura dei singoli pezzi, facendovi osservazioni adatte, ed entrando quant'è possibile nell'intenzione dell'autore.

Nelle scuole elementari inglesi il grammofono è ormai strumento generale di cultura, il quale mette in contatto tutti i piccoli alunni con musiche ben scelte secondo il loro grado d'istruzione. Diventano pochi, così, i ragazzi che escono dalle scuole medie senza sapere per esperienza che cosa sia un Quartetto di Mozart, un Mottetto di Palestrina o di Byrd, ecc. ecc.

Per non dilungarci troppo rinunciamo a parlare ora sulla Radiofonia; ricordiamo soltanto come Miss Ursula Greville, la cantatrice direttrice del *Sackbut*, dicesse nel fascicolo di gennaio p. p. che la radiofonia « è senza dubbio il mezzo di maggiore influenza che esista in musica al giorno d'oggi ».

(1) Si pensi solo ai canti delle nostre provincie meridionali, canati con intervalli diversi da quelli « temperati », e raccolti e pubblicati in note usuali senza neppure un avvertimento!

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, maggio 1925.

G. ROSSI-DORIA. - *Per la critica wagneriana.*
Fino dello studio, di cui, se non erriamo, la logica conclusione sarebbe che la perfetta critica, in genere, consiste nella composizione d'una musica che esprima quella vita che l'opera criticata ha risvegliato. Conclusione questa tutt'altro che assurda per il musicista, che ha nei suoi il solo mezzo veramente efficace d'espressione.

G. M. GATTI. - *G. Francesco Malipiero.*
Scritto illustrativo con bibliografia.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, 1925, n. 5.

G. BAS. - *Dal canto gregoriano alla composizione sacra moderna.* I.
Inizio d'un ampio scritto, dove si suggerisce una nuova via per la composizione di musica liturgica, ispirandosi direttamente al Canto Gregoriano. Annesso due prime elaborazioni musicali.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, marzo-aprile 1925.

G. D. LEONI. - *Pascoli librettista.*
Notizie su l'Anno Mille ed altri schemi di drammi per musica, tutti appena schizzati, fuori del primo, sul quale fu già scritto a lungo.

F. BALILLA PRATELLA. - *Problemi di cultura musicale.* Fine.
« L'attuale dissidio (tra compositori e pubblico) è dovuto all'assenza dell'intima corrente di volontà unica... ». Per ristabilirla, l'A. consiglia di ritornare alla spontanea naturalezza del linguaggio musicale.

R. RABBIOSI. - *Della memoria musicale.*
« Una facoltà sviluppata della memoria musicale può riscontrarsi, in senso più o meno lato, sia nella gioventù come nella maturità degli esecutori e virtuosi, ma non sarà riscontrabile in grandi musicisti (compositori), mentre però potrà essersi riscontrata nella loro giovinezza ».

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 24 aprile 1925.

R. RABBIOSI. - *Bizet critico.*
In occasione del cinquantenario della morte di Bizet, si riproducono i principali tratti del suo unico articolo sulla critica musicale, apparso nella *Revue Nationale et Etrangère* d'agosto 1867. Il maestro vi espone i suoi retti e chiari principii.

L'Arte Pianistica. - Napoli, aprile 1925.

Tutto il fascicolo è un omaggio in morte di M. Enrico Bossi, di cui reca un ritratto ed il pezzo *Cache-cache* per pianoforte.

G. TEBALDINI. - *Discorso commemorativo di M. Enrico Bossi.*

M. ZANON. - *Marco Enrico Bossi nei ricordi di un suo allievo.*

F. M. NAPOLITANO. - *M. E. Bossi organista.*

A. LONGO. - *L'opera pianistica di M. E. Bossi.*

G. B. NAPPI. - *Alcuni ricordi personali della carriera artistica di M. E. Bossi.*

U. TEGANI. - *Il viaggio senza ritorno!*
Chiude il fascicolo un'ampia bibliografia.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1925.

Numero dedicato a Maurice Ravel, di cui, oltre ad un frammento di *L'Enfant et les Sortilèges*, si danno tre ritratti. Seguono questi scritti:

A. SUARES. - *Pour Ravel.*
T. KLINGSOR. - *Ravel et l'art de son temps.*
R. MANUEL. - *Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture.*

E. WUILLERMOZ. - *Le style orchestral.*
A. CASELLA. - *L'harmonie.*
H. GIL-MARCHEX. - *La technique de piano.*
A. HOEBEE. - *La mélodie et l'oeuvre lyrique.*

R. CHALUPT. - *Maurice Ravel et les prétextes littéraires de sa musique.*
A. COUROBY. - *Images de Ravel au miroir des lettres.*

— *Raveliana.*
— *Maurice Ravel et la critique contemporaine.*

H. PRUNIÈRES. - *L'Enfant et les Sortilèges au Théâtre de Montecarlo.*

COLETTE. - *Une lettre.*
Il fascicolo è chiuso da una bibliografia completa delle opere del maestro.

Le Ménestrel. - Parigi, 10 aprile 1925.

J. TIERSOT. - *L'Histoire de la Musique et l'Enseignement public.*
La storia della musica non ha parte nella storia del pensiero e dell'arte in genere; chi deve insegnarla (per esempio nelle scuole musicali) deve studiarla col proprio merito. S'invoca un insegnamento sistematico non già superiore (in Francia due Università: Parigi e Strasburgo, hanno cattedre di Storia della musica), ma diretto alle classi secondarie.

Le Monde Musical. - Parigi, aprile 1925.

J. B. PEYREBÈRE. - *L'Enseignement de la Musique dans les Écoles de Rhénanie.*
Interessante resoconto delle lezioni di musica date dal maestro Jacobl, con sorprendenti risultati.

A. MANGEOT. - *André Caplet.*
Necrologia con ritratto.

I. PHILIPP. - *Maurice Moskowski.*
L'illustre maestro di pianoforte fa l'elogio del collega morto di recente, recando una riproduzione d'un bel pastello di S. Rovinsky.

A. MANGEOT. - *Les impressions d'Amérique d'Alfred Cortot.*
Liete notizie sul perfezionamento dell'arte d'eseguire agli Stati Uniti, e sull'influenza esercitata dagli artisti francesi, e dalla Scuola Normale di Parigi.

The Sackbut. - Londra, aprile 1925.

U. GREVILLE. - *Personalities. V. Frédéric Stock.*

Ricordi personali ed impressioni su questo direttore d'orchestra americano.

H. FARJEON. - *The Arena.*
Considerazioni sulla diversa mentalità del pubblico del

concerti e dei teatri, e sulle disposizioni che si dovrebbero avere per apprezzare davvero ciò che si eseguisce.

C. SCOTT. - *The Influence of Music on Character and Morals. VI.*
Continuazione del lungo scritto. Si parla ampiamente di Wagner, spiritualità e libertà.

A. GLYNE. - *Easter Music.* (Musica di Pasqua).
Ricordi, impressioni, commenti alla musica della Settimana Santa, sia di scuola polifonica italiana, e sia di scuola inglese.

H. COWELL. - *The Value of Eclecticism.*
« Il valore dell'eclettismo » è grande; anche l'A. pensa che i lettori ne sieno convinti. Ma, se proprio si avesse uguale sensibilità per tutto, si sarebbe indifferenti.

A. COUROBY. - *The Jubilee of The « Opéra ».*
In occasione del cinquantenario dalla inaugurazione dell'attuale teatro dell'Opera a Parigi, l'A. ripete notizie storiche, ed illustra i lavori eseguiti di recente nella commemorazione ufficiale.

R. B. INCE. - *Music in Italy.*
Scritto da cui, tra molti sforzi di spirito, risulta che l'A. non ha trovato abbastanza musica a Rapallo.

Music and Letters. - Londra, aprile 1925.

F. BONAVIA. - *Giacomo Puccini and Ferruccio Busoni.*
Sguardo alla personalità ed all'attività artistica di questi due grandi musicisti, così diversi per tendenze e mentalità.

L. FLEURY. - *Music for Two Flutes without Bass.* (Musica per due flauti senza basso).
L'illustre flautista, caldo propagatore della musica da camera per strumenti a fiato, prende occasione da una Sonata di M. Charles Kocchlin per due flauti soli, per parlare e dare molte notizie su questo genere di composizione, ora fuori uso, ma quanto mai favorito nel 1700.

A. H. FOX STRANGWAYS. - *Exotic Music.*
Considerazioni sull'essenza della « musica esotica », o meglio su quella dei paesi compresi tra l'Europa e l'India.

C. B. OLDMAN. - *Representative Books About Mozart.*

Per facilitare gli studi mozartiani (che meriterebbero maggiore interesse), l'A. presenta le più autorevoli opere scritte sul grande Maestro, illustrandole brevemente.

A. DOCTOR OF MEDICINE. - *The Ear.*

« Un dottore in Medicina » presenta uno studio sulla struttura e sul funzionamento dell'orecchio umano.

F. W. GALPIN. - *Musical Proverbs at Lekingfjelde Lodge.*
Riferendosi ad una recente pubblicazione del testo cinquecentesco dei così detti « Proverbi musicali », ecc., l'A. crede che quel testo sia da attribuire a John Skelton, e vada datato nel 1518.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *The Eschequier Virginal.*

L'A. conferma, pure senza presentare nulla di nuovo, l'origine inglese del clavicordo o virginate o eschequier, e crede che tutti e tre questi nomi vengano dal plectro che percuoteva la corda. Proprio nel clavicordo, o non piuttosto nel clavicembalo? Il quale si è anche notato come non fosse usato in Inghilterra, dove invece si amava il clavicordo?

- A. HUGHES O. S. B. - *Old English Harmony*.
Congetture sulle correnti e sui centri di cultura del contrappunto primitivo in Inghilterra, con o senza rapporti colla Scuola Parigina del secolo XII. Come ben dice l'A., l'argomento meriterebbe d'essere studiato a fondo, perchè verosimilmente le notizie che si hanno oggi non sono che le conclusioni d'interi fasi evolutive.
- S. WHYBROW. - T. H. YORKE TROTTER. - W. G. WHITTAKER. - *The Claims of Tonic Solfa*.
Scritti polemici e risposta del Dr. Whittaker, riguardo all'articolo apparso nel numero d'ottobre e di gennaio p. p.
- G. E. H. ABRAHAM. - *The Leit-Motif Since Wagner*.
Sguardo all'uso dei motivi generatori fatto da Wagner in pol. Adesso il loro concetto non risponde più alla mentalità corrente.
- Die Musik. - Stoccarda, aprile 1925.
- K. V. WOLFF. - *Das Problem Mussorgski-Rimski-Korsakoff*.
Dal confronto di vari passi nella versione originale ed in quella ritoccata da Rimski-Korsakoff, l'A. deduce la conclusione che occorre fare con somma cautela un'edizione nuova, che stia fra le due ora esistenti, eliminando soltanto ciò che nell'originale di Mussorgski è veramente insostenibile. Chi giudicherà con sicurezza?
- H. SPERL. - *Anton Bruckners akademische Leiden und Freuden*. (Pene e gioie accademiche di A. Bruckner).
Notizie storiche sui non pochi passi fatti da Bruckner per ottenere un posto stabile all'Università di Vienna, contro l'opposizione di Hanslick. Finalmente nel 1876 Bruckner arrivò a tenere la sua prima lezione d'Armonia e Contrappunto, nel 1891 venne nominato Dottore honoris causa, e nel 1913 fu eretto il suo busto sotto le arcate dell'Università.
- W. NOHL. - *Die Beziehungen Anton Schindlers zu Beethoven*.
Fine dello scritto incominciato nel fascicolo di marzo.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

- ARNE (T. A.).
E. R. 194. - *Suite*. Revisione di E. CURTOSI.
- BRAHMS (J.).
E. R. 98. - *Dieci Danze ungheresi*. Revisione di E. MARCIANO.
- CLEMENTI (M.).
Gratus ad Parnassum. Revisione di S. CESTI e E. MARCIANO.
E. R. 136. - Volume I.
E. R. 137. - » II.
E. R. 138. - » III.
- E. R. 50. - *Gratus ad Parnassum*. Quaranta esercizi scelti. Revisione di G. SGAMBATI.
- E. R. 18. - *Sei Sonatine*, Op. 36. Revisione di E. MARCIANO.
- E. R. 19. - *Sei Sonatine*, Op. 37 e 38. Revisione di E. MARCIANO.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

- L. SIEVERT. - *Das Bühnenbild der Oper*. (Il quadro scenico dell'opera).
La scena deve rispecchiare il carattere, l'essenza della musica, quindi portare quant'è possibile lo spettatore nell'ambiente quasi di sogno, d'irrealità, che della musica è proprio. Vari saggi accompagnati da disegni, illustrano i concetti dell'autore.

- O. ERHARDT. - *Zur Entwicklung der Stuttgarter Oper, von 1920 bis 1924*. (Per lo sviluppo dell'Opera di Stoccarda dal 1920 al 1924).
Dopo la guerra l'attuale direzione del teatro si propose seguire, pur senza insensati esclusivismi, un indirizzo nazionale. Si enumerano le varie opere tedesche eseguite, sieno nuove, o sieno rivedute a fondo.

- Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 aprile 1925.

- DR. H. STROBEL. - *Cherubini's « Medea »*.
Osservazioni stilistiche, colle quali si colloca il capolavoro del maestro italiano nel suo giusto punto di valore storico. A proposito dell'Overture l'A. conclude: « Un confronto colle Overtures di Beethoven, insegna ciò che il Maestro viennese deve al Cherubini che tanto ammirava ».

- R. ZIMMERMANN. - *Zur metrisch-rhythmischen Grundgestalt unserer Choralmelodien*. (Per la base metrica-ritmica delle nostre melodie corali).
Nonostante l'argomento è dibattuto in sensi opposti, come tutti i problemi teorici fondamentali. L'A. non fa che discutere avvertendo lo scritto che, sotto lo stesso titolo, ha pubblicato Arnold Schering.

- Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, aprile 1925.

- J. HANDSCHIN. - *Zur « Notre Dame » - Rhythmik*.
In risposta allo scritto di R. Ficker nel numero di gennaio della stessa rivista (vedi pag. 87 del nostro numero di marzo), l'A. difende il suo giudizio sul diverso carattere ritmico della polifonia di Leonino e di Perotino, della Scuola parigina di Notre Dame nel 1100.

- O. KAUL. - *Die musikdramatischen Werke des Würzburgischen Hofkapellmeisters Georg Franz Wassmuth*. (Le opere musicali drammatiche del maestro di cappella di Corte Wassmuth di Würzburg).
Inizio d'un'ampia dissertazione, di valore specialmente locale.

- A. LOHENZ. - *Betrachtungen über Beethovens Eroica-Skizzen*. (Considerazioni sugli schizzi dell'« Eroica » di Beethoven).
Interessante studio dove si indaga il lavoro psicologico che si produceva in Beethoven nell'atto di comporre.

- Der Auftakt. - Praga, 1925 N. 3.
- O. v. RIESEMANN. - *Mussorgskis Liedersammlung « Jahre der Jugend »*. (La collezione di canti « Anni di gioventù » di Mussorgski).
Illustrazione dell'edizione fatta di recente (ed. Bessel di Parigi) di tale raccolta, mista di cose di disuguale valore, ma alcune bellissime.

Tre Tempi della Sonata III (*)

4

II.

F. M. Veracini

Largo e nobile $\text{♩} = 66$

Largo e nobile $\text{♩} = 66$

II. Corda I. Corda

marc.

con eleganza

cresc. deciso

cresc. p

(*) F. M. VERACINI - *Sedici Pezzi dalle Sonate Accademiche* a Violino solo e Basso riuniti in forma di Sonate, riveduti ed illustrati da R. Tagliacozzo, con accompagnamento di Pianoforte dal basso numerato, di F. Boghen.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati. E. R. 128

III. Corda

f *p*

(2)

II. Corda

cresc.

II. Corda

marc.

II. Corda *rit.*

a tempo, declamato e quasi recitativo *poco rit.*

cresc.

rit. *a tempo* *poco rit.*

a tempo *f*

II. Corda (6)

a tempo *f*

4

espress.

cresc.

I. Corda II. Corda

dolce

p

II. Corda

cresc.

poco rit.

poco rit. f

E.R. 128

DR. R. SCHADE. - *Ein neuer Goethefund*. (Una nuova scoperta goethiana).

Resoconto d'un importante blocco di autografi di Goethe, scoperto dall'A. fra le carte di suo nonno. Ne risulta una nuova manifestazione dell'anima musicale del grande poeta, e la sua particolare ammirazione per G. S. Bach.

M. UNGER. - *Zum Kapitel « Beethoven und Prag »*.

Nuovo contributo sull'argomento « Beethoven a Praga », su cui tanti hanno scritto senza che si sia arrivati a chiarire molte cose.

Der Auftakt. - Praga, 1925, N. 5-6.

Fascicolo speciale in occasione delle solenni esecuzioni a Praga della Società Internazionale per le Nuove Musiche. Sono unite agli scritti molte caricature-ritratti degli uomini più in vista nel movimento rinnovatore).

DR. E. STEINHARD. - *Vom musikalischen Zustand Europas*. (Sulle condizioni musicali europee).

Si nota per vari segni un infaucimento del moto di rinnovazione, un pericolo di nuovo virtuosismo, d'industrializzazione, di formazione di chiosole. L'A. eccita a non restar via.

P. BEKKER. - *Evolution oder Restauration?*

Acutissimo scritto contro la tendenza all'assopimento dello spirito. L'A. spinge a « guardare soltanto in avanti ».

DR. A. WEISSMANN. - *Moderne Musik und Clique*.

« La Società Internazionale per Nuove Musiche non può far di meglio che allontanare da sé le clique. Più essa allarga il suo cerchio e davvero rintraccia talenti, invece di reggersi sui nomi già affermati, e tanto più sicuro è il suo avvenire ».

O. BAUM. - *Junge deutsche Musik in der Tschechoslowakei*. (Nuova musica tedesca nella Cecoslovacchia).

Sguardo all'atteggiamento dei vari musicisti, che vengono considerati l'un dopo l'altro con brevi cenni.

DR. J. LOEWENBACH. - *Junge tschechische Musik*. « *Hic sunt leones* ».

Mentre un tempo della regione cecoslovacca si diceva *Hic sunt leones* (come anticamente dei deserti), ora « di leoni non ve n'è più... tranne Leo Janáček, il vecchio leone d'oggi »!

DR. E. RYCHNOWSKI. - *Fidelio Finke*.

Accurato profilo della personalità musicale di questo maestro trentaquattrenne, che seppe compiere un'intensa evoluzione, riuscendo a dare notevole risalto ai propri «aspetti».

W. STEPAN. - *Lad. Vycpaleks Stil*.

Dopo studiato il lato melodico, armonico, ritmico, dello stile di Lad. Vycpalek, l'A. conclude che l'uso complessivo di tante ricchezze vien fatto con discrezione e con notevole virtù di rinuncia.

E. WUILLERMOZ. - *Hans Krasa*.

Notizie su questo giovane compositore, che vive a Parigi, e lavora come nell'ombra, senza pregiudizi e senza pretese: due buone condizioni d'opera feconda.

DR. A. ABER. - *Deutschlands junge Musik*. (Musica giovanile in Germania).

Per l'A. la Germania non ha che un compositore giovane d'anima: P. Hindemith; il solo che scriva senza intenzioni di protesta, senza elucubrare, senza voler fare altro che della musica.

R. KONTA. - *Wiener Musik der jüngsten Richtung*. (Musica viennese della tendenza più giovanile).

Si possono distinguere due campi: uno veramente di tradizione viennese, con a capo E. W. Korngold in gruppo con K. Weigl, E. Lastgarten, H. Kauder, W. Gross, E. Kornauth, P. Miltner, O. Wenzl; un altro campo di colore internazionale, con a capo A. Schönberg, in gruppo con A. v. Webern, A. Berg, P. A. Pisk, H. Eisler, K. Horwitz, Reil, Hauer, Wellesz, W. Klein, E. Heller.

A. COUROUY. - *Grundzüge der französischen Musik der Gegenwart*. (Tratti propri dell'odierna musica francese).

« Se l'arte francese odierna ha un carattere proprio, è quello specifico ed assoluto d'ognuna delle sue forme d'espressione, che vuole trovare in se stessa la propria ragion d'essere ».

V. RIETI. - *Italianische Musik der Jetztzeit*. (Musica italiana odierna).

Casserie, non sulla musica italiana d'oggi, ma su quella di domani, che sarà l'arte della ricostruzione, della semplicità, della linea, della solidità e della felicità.

D. HUSSEY. - *Epochen der englischen Musik*.

Dopo poche righe sul periodo culminante in W. Byrd, e su quello culminante in H. Purcell, l'A. parla della rinascita dell'arte inglese, incominciata alla fine del secolo XIX e che sta svolgendosi ora.

V. BELAIEFF. - *Neue Musikzustände in Russland*. (Nuova situazione musicale in Russia).

Accurate notizie sulle vicende dell'azienda musicale di Stato, della sua istituzione nel 1918 sino ad oggi. In complesso si può dire che l'andamento commerciale fu disastroso, ma quello artistico fu buono. Si dà la lista delle principali cose pubblicate.

O. GRAEF. - *Farblichtmusik*. (Musica a luci colorate).

Si rende conto del nuovo apparecchio inventato dal pianista ungherese Alessandro Laxlo, di cui usciranno in ed. Breitkopf & Härtel composizioni ed uno scritto teorico.

A. HABA. - *Das Entwicklungsstadium der Halbton- und Vierteltonmusik*. (Lo stadio di sviluppo della musica a semitoni ed a quarti di toni).

Difesa della musica a quarti di toni, di cui l'A. è ostinato propugnatore, e ch'egli insegna in una classe speciale al Conservatorio di Stato a Praga.

Musikblätter des Aufbruch. - Vienna, aprile 1925.

Numero dedicato al Jazz.

P. STEPAN. - *Jazz?*...

La rivista se ne occupa perché il Jazz « può essere il principio d'una rivoluzione... Ricchezza, felicità, traccia d'una musica chiara... ».

A. JEMNITZ. - *Der Jazz als Form und Inhalt.* (Il Jazz come forma e contenuto).

Con analisi ampia e profonda si mostra, prima come il Jazz sia una vera forma, poi quante e quali essenziali cose esso esprima.

L. GRUENBERG. - *Der Jazz als Ausgangspunkt.* (Il Jazz come punto di partenza).

Il Jazz è il più importante elemento dell'odierna musica americana; esso possiede tutte le qualità necessarie per produrre un capolavoro. Ma chi lo pratica ora non sa utilizzarne tutte le risorse. L'A. indica la via da seguire per innalzare il livello artistico del Jazz, e chiude dicendo che solo gli americani potranno portarlo alle sue logiche e seconde conseguenze.

D. MILHAUD. - *Die Entwicklung der Jazz-band und die Nord-amerikanische Negermusik.* (Lo sviluppo del Jazz-band e la musica dei negri nord-americani).

Dato uno sguardo all'evoluzione tecnica del Jazz, l'A. dice che vi manca ancora il repertorio da concerto, ma esistono già opere a base di Jazz, e vi sono segni d'un'idealizzazione che s'innalza sul livello della danza.

C. SAERCHINGER. - *Jazz.*

Notizie storiche sulla nascita e lo svolgimento del Jazz il quale, « se non avrà il suo Messia, è condannato dalla propria mortalità monotona... ».

P. A. GRAINGER. - *Jazz.*

Il Jazz ha rivelato vere ricchezze, specie strumentali, ma « le sue leggi mal potranno reggere una musica profonda e significativa ».

Sveta Cecilija. - Zagabria, aprile 1925.

L. KUBA. - *Sguardo alla melografia slava contemporanea.*

Il dotto autore parla dei due libri sulle melodie ucraine del prof. C. Kostka, del 1° volume della Raccolta di canti edita dall'Accademia jugoslava a cura del Dr. V. Zpaneg, e d'altre pubblicazioni minori.

J. BARLÉ. - *Ancora sul canto di Natale.*

Nuovi particolari sulla melodia natalizia, di cui la più antica redazione slava si trova nel Vocabolario Italiano e Schiavo edito a Udine nel 1607, e concorda col *Puer natus in Bethlehem* medievale.

The Musical Quarterly. - Nuova York, aprile 1925.

U. GREVILLE. - *Radio in Britain.*

Poiché l'organizzazione della radiotelegrafia agli Stati Uniti d'America è un problema vivamente discusso, l'autrice rende conto dell'organizzazione britannica, dai vari punti di vista.

E. ISTELE. - *Felipe Pedrel.*

Questo studio illustrativo venne scritto nel 1921, dunque prima della morte di quello che resuscitò l'antica arte spagnola, e fu l'animatore di quella nuova. Massimo dolore del maestro fu di non essere riconosciuto come compositore neanche nella sua terra catalana.

F. H. MARTENS. - *The influence of Music in World History.*

L'A. studia l'espressione dell'influenza della musica nell'antica storia, dal doppio punto di vista di potere aggressivo, cioè stimolante nazionale o religioso; e conservativo, cioè veicolo di sentimenti e concetti tradizionali.

H. B. GAULT. - *Music and Devil-Worship.* (Musica e culto diabolico).

Nell'antichità spesso si accenna a culto del diavolo, al quale si riconoscevano attributi quasi divini; e la musica vi aveva la sua parte. Si riferiscono varie notizie.

H. ANTCLIFFE. - *A Decade of English Song.*

Sguardo all'orientazione ed allo sviluppo preso dalla composizione di Liriche in Inghilterra nell'ultimo decennio.

A. KASTALSKY. - *My Musical Career and My Thoughts on Church Music.*

Il direttore del Coro Sinodale di Mosca spiega la propria carriera musicale e le sue idee sulla musica sacra, in rapporto all'ambiente della Chiesa Russa, musica che l'A. intende in senso tradizionale, sì, ma vivo.

W. EARHART. - *Some Aspects of Musical Beauty and its Appeal to Children.* (Alcuni aspetti della bellezza musicale ed i loro rapporti coll'infanzia).

L'A. premette uno studio sul tre campi della psiche su cui agisce la musica: sensi, mente, sentimento; poi indaga come si sviluppino nel fanciullo, per trarne norme sull'educazione musicale.

E. H. PIERCE. - *Certain Questionable Tendencies in Modern Chamber-Music.* (Qualche discutibile tendenza nella moderna musica da camera).

Scritto di cui ci occuperemo particolarmente.

A. J. SWAN. - *Moussorgsky and Modern Music.*

L'A. mostra quanta influenza abbia esercitata il maestro russo, sia dal lato armonico, sia da quello formale, e sia per l'atteggiamento « parlante » della melodia lirica.

G. ADLER. - *Internationalism in Music.*

Il dotto autore spiega la funzione del nazionalismo e dell'internazionalismo in musica, entrambi necessari, e presenta le basi delle leggi della loro azione.

**NUOVISIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Arpa**

BOVIO (A.).

E. R. 64. - 45 Studi scelti dal Dodici (Op. 26), dal Trenta (Op. 22), e dal Cinquantadue. (Revisione di L. M. MAGISTRETTI).

DIZI (F. J.).

45 Studi (Revisione di L. M. TERESCHI).
E. R. 124. - Volume I (N. 1-24).
E. R. 125. - " II (N. 25-48).

MAGISTRETTI (L. M.).

E. R. 95. - *Esercizi giornalieri* (ad uso del Concertisti).

PAGANINI (N.).

E. R. 161. - *Tema e Variazioni* (dal *Capricci* per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI.

RAMEAU (J. Ph.).

E. R. 162. - *Set piccoli Pezzi* per Clavicembalo, trascritti da L. M. MAGISTRETTI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

**"Nazareth", di Franco Vittadini
a Pavia**

La sera del 28 maggio si è rappresentato per la prima volta in Italia al Teatro Fraschini di Pavia (che aveva un aspetto imponente anche per i molti intervenuti da Milano) un novissimo atto di Franco Vittadini su libretto di Giuseppe Adami.

L'opera fu scritta per incarico del Comitato per i festeggiamenti dell'Ateneo Pavese, e allestita con decoro a cura del Comitato stesso.

Conviene dire subito che *Nazareth* vinse trionfalmente la non facile prova.

Il successo delineatosi subito, andò scena per scena aumentando di calore, di importanza, di tono, per concludersi con otto entusiastiche chiamate che divennero acclamazioni quando, fra gli interpreti, apparvero alla ribalta il musicista e il poeta.

Vittoria piena e significativa, tanto più considerando che questa « visione lirica » si rivolge, per l'eccezione della sua trama, alla sensibilità di un pubblico raffinato, in una atmosfera di poesia e di sogno.

L'azione, il cui spunto è tratto da un breve racconto di Selma Lagerlöf, fu resa e colorita da Giuseppe Adami con mano delicata, con tocco sicuro, con sapiente graduazione di colori e di effetti.

Siamo in una pubblica piazza di Nazareth, e il giovanetto Giuda con alcuni ragazzi assedia la bottega di Giovanni il vasaio per avere della creta per loro giochi. Ma siccome questi tenta di liberarsi degli importuni, essi iniziano una fitta sassaiola contro di lui. Giovanni cerca di difendersi roteando un bastone, ma sarebbe soverchiato dai monelli se a difenderlo non giungesse il giovane Gesù che muove rampogna al gruppo, e particolarmente a Giuda, per la loro cattiveria. Il vasaio dona allora a Gesù un po' d'argilla e questi ne fa parte ai compagni, coi quali giocherà a chi meglio saprà plasmare uccellini.

In quel mentre entra nel negozio un giovane ricco che rimprovera Giovanni di non avergli ancora approntati alcuni vasi per una sua festa, e saputo che il ritardo era dovuto alle molestie dei ragazzi e avendo fra questi scorto Gesù, lo interroga, e lo deride alla sua asserzione ch'egli è colui che ha sbalordito tutti i dottori leggendo nel gran libro della scienza.

S'inizia una disputa, alla quale partecipa tutta la folla, in cui contrasta la serenità del fanciullo divino con l'albagia del giovane signore, il quale lo sfida esclamando: « Anima quella creta ch'è ai tuoi piedi, e poi mi chiama, ch'io ti crederò ». E si allontana sdegnoso.

I monelli fanno gruppo attorno alla fontana e s'inizia la gara fra Gesù e Giuda a chi plasma meglio gli uccellini. Giuda e i suoi non riescono; ad essi l'informe materia oppone strane resistenze. Gli uccellini plasmati da Gesù, invece, sono così belli da sembrare vivi; egli sa colorarli meravigliosamente togliendo i colori dai raggi del sole. Giuda, inviperito per la sua sconfitta, si scaglia su di essi per schiacciarli, ma il suo rivale soffia sulla creta modellata, e questa si avvia e uno stormo di uccellini s'innalza cinguettante, tra un trionfo di armonie. Alla constatazione del miracolo la folla si prosterna e ineggia fra mistiche voci d'angeli, ed anche il giovane ricco si inginocchia ai piedi del portentoso fanciullo.

Sulla soglia della bottega di Giuseppe è apparsa Maria. La giovane purissima madre tende con lento gesto le braccia. Sospinto dal giovane ricco, ormai conquistato dal Verbo Divino, Giuda accorre ai piedi della Vergine madre, implorando perdono...

E mentre, nel cielo scintillante di stelle, si spandono le chiare voci degli angeli, il vecchio vasaio ammonisce Giuda piangente: « perchè vuoi lottare con colui che dipinge coi colori del sole e sa dar palpito di vita alla terra morta? »

Non era facile impresa per il musicista trovare i giusti colori per quest'azione nella quale da una apparente ingenuità infantile, scaturiscono e si elevano chiare ed alte le mistiche linee dell'eterno miracolo. Ma la difficoltà sopra fu superata con delicata misura, pienamente.

Franco Vittadini che già con *Anima Allegra* aveva così sinceramente affermato le sue solide

qualità di operista, appare in questo breve *Nazareth* nella completa maturità del suo ingegno e della sua dottrina.

La creazione musicale è profonda e ispirata. La tecnica sicura e robusta — non in lui ostentazione di modernismo, non ricerche complicate e magniloquenti — ahimè tanto spesso ostentate a mascherare l'arida povertà dell'invenzione melodica — ma, soprattutto, una sincerità dolce, piena, commovente, una penetrante intuizione del particolare, un taglio preciso e nitido dell'episodio, un agile movimento di dialogo, una alata atmosfera intonata perfettamente alla entità della cornice ed al vivido movimento del quadro.

L'opera fu musicata da Franco Vittadini con commosso amore, e profondamente sentita e resa nell'essenza della sua squisita spiritualizzazione.

Ed il pubblico fu grato di tutto questo all'autore, oggi maturo alla prova definitiva.

Franco Vittadini che attinge alle pure fonti della musica italiana, è avviato con passo solido, con volontà e con fede per l'ampia strada maestra.

Tra i brani che maggiormente impressionarono l'uditorio ricordiamo il delicato e mistico preludio, la canzone di Giovanni, i cori delle Samaritane, di pretto colore orientale, il canto del giovane ricco, le espressioni d'amore e di bontà del piccolo Gesù, d'intensa commozione, e il grandioso finale.

L'esecuzione di *Nazareth* apparve magnifica soprattutto da parte di Noretta Pampanini (Gesù) che possiede una delle più fresche e colorite voci che oggi si possano ammirare. Eccellente *Giuda*, piena di carattere e di talento la D'Astrea. Ottimi il tenore Luzi e il baritono Guicciardi.

Anima allegra che completò lo spettacolo ritrovò le trionfali accoglienze del pubblico nell'interpretazione viva di Rosina Torri, del tenore Minghetti che apparve vocalmente e scenicamente perfetto, e di tutti gli altri. Diresse col consueto valore il maestro Podestà.

Io.

Registriamo il successo di altre due operette italiane: *Fiordaliso* di Fraccaroli e Bettinelli al nostro Carcano e *La voglia color di rosa* di Serretta e Cuscini al Rossetti di Trieste.

La trama della prima è semplice ed aggraziata, senza nulla di stravagante, ricca di episodi comici e di un dialogo arguto e snello. Il maestro Bettinelli, dimostrandosi compositore espressivo e sentimentale, l'ha commentata con una musica che non manca né di gusto né di misura. Lodevole l'interpretazione della «Gaudiosa» e disciplinata l'orchestra.

Anche Serretta, per *La voglia color di rosa* ha scritto un libretto grazioso, che basato su una gustosa trovata iniziale offre un interes-

te svolgimento. La musica del maestro Cuscini è originale e piacevolissima. Egli, confermando la sua fama di musicista valente, ha composto motivi ora delicatamente sentimentali ora vivaci e brillanti, sempre piacevoli.

La Compagnia Angelini ha allestito e interpretato con ogni cura il nuovo lavoro.

Una terza operetta italiana ha avuto un lieto battesimo a Venezia: *Il marito di Jeannette* di Bonapace, musicata da Giuseppe Griffi, bene eseguita dalla Compagnia Riccioli.

L'ultimo mese scaligero

Alle ultime rappresentazioni di *Falstaff* ha partecipato la signora Raisa, che, nella parte di Alice, si è addimostata artista e cantante veramente eletta, ottenendo perciò speciali e calorosi consensi.

Poi si è dato il *Lohengrin*, diretto questa volta dal maestro Panizza, che ne ha offerto una edizione equilibrata ed accurata, ed interpretato dal Perfite, dalla Zamboni, dalla Casazza, dal baritono Molinari, tutti veramente a posto ed assai applauditi.

Come ultima opera della stagione, e di primo allestimento, il 17 maggio si è rappresentata *Pelléas et Mélisande* di Claudio Debussy. L'accoglienza fatta a questo unico lavoro teatrale del grande musicista francese fu molto cordiale, infinitamente più cortese ed equanime di quella di 17 anni or sono, quando la stessa opera affrontò per la prima volta il giudizio del pubblico milanese e italiano. Non che allora l'accoglienza sia stata ostile, come molti ritengono, ma piuttosto fredda; giacché i dissensi furono pochi e soltanto nella prima sera, tanto è vero che il lavoro poté replicarsi diverse volte senza inconvenienti. L'evoluzione del gusto e della cultura del pubblico in questi ultimi anni ha permesso che l'esecuzione attuale si sia potuta svolgere in un ambiente sereno; nonostante le riserve naturali di molti, l'opera è stata assai apprezzata e gustata, specialmente nei punti principali, come l'ultimo atto, quello della morte di Mélisande, profondamente suggestivo e pervaso d'un'infinita tristezza e poesia. Per la prima volta nella storia della Scala l'opera fu data nell'originale lingua francese, quindi con artisti francesi. Questa prima prova fu dovuta al fatto che nel lavoro musica e poesia sono sì strettamente unite che qualsiasi traduzione, per quanto felice, avrebbe potuto alterare l'insieme della concezione originale. L'esperimento, bisogna riconoscerlo, è riuscito pienamente e il pensiero completo dell'autore ha potuto così essere completamente rivelato. L'esecuzione fu magnifica; la direzione del maestro Toscanini fu una delle più perfette che si siano potute avere da lui, che pur riesce sempre a toccare le vette più elevate dell'arte. Ottimi artisti furono Fanny Heldy

CONCERTI

MILANO

Ente Concerti Orchestrali

Un programma molto interessante ha offerto il maestro Gui, nel settimo concerto della stagione, con il concorso del coro del teatro della Scala e di valenti solisti quali le signore Spani e Masetti e i signori Dolci e Baromeo. Si eseguirono: il bellissimo oratorio *Ieffe* di Carissimi (la cui realizzazione strumentale è dovuta allo stesso Gui) con la partecipazione dei suddetti artisti; il finale del secondo atto della *Falena* di Smareglia, ricco di colori; la *Cantata* di Gui ispirata ad alcuni versetti del «Cantico dei Cantici», d'austera linea stilistica; *Isaac ed Abraham*, episodio biblico scritto da Pizzetti otto anni or sono, in cui sono ammirevoli il trattamento corale, e le grandi qualità d'inventiva e di costruzione.

Tutto il programma, anche per merito dell'impeccabile esecuzione, è stato calorosamente applaudito.

Gli ultimi due concerti sono stati diretti da Mengelberg, con la consueta maestria d'artista.

Nel primo, oltre l'ouverture dell'*Oberon* e la *Sinfonia pastorale*, si sono eseguite: *Ultimo canto* del compianto Bossi, brano elegiaco pieno di sentimento, e l'*Oliseau de feu* di Stravinskij, cinque momenti sinfonici riboccanti di preziosità armoniche e d'assoluta impronta personale.

L'ultimo programma comprendeva la *Quinta* di Beethoven, l'ouverture *l'Anacreonte* di Cherubini, che ebbe una finissima interpretazione, il poema sinfonico *Don Giovanni* di Strauss, reso in modo non troppo chiaro, e, come novità, *La valse* di Ravel. Questo poema sinfonico, ispirato all'autore da una recente sua visita a Vienna, è piaciuto più per l'abile orchestrazione che per pregi sostanziali.

AMICI DELLA MUSICA. — Furono accolti con molto favore la cantatrice Livia Sigalla, già apprezzata in altri concerti della stessa Associazione, e il giovane violinista Giulio Bignami, di promettenti qualità.

CONVEGNO. — Ottimamente riuscirono le udizioni beethoveniane date dall'ottimo trio Lorenzoni-Serato-Bonucci.

SCUOLA POPOLARE DI MUSICA. — Interessante il saggio degli alunni, assai applauditi coi maestri Pio Nevi e Filippo Brunetto. Dopo i solisti della Scuola di strumenti a fiato, la sezione di canto eseguì assai bene, con accompagnamento d'orchestra, cori di Max Bruch, Delibes, Berlioz, Beethoven e due cori di D'Ana e Gastoldi a voci sole, sempre sotto la direzione del maestro Brunetto.

(Mélisande), Alfred Legrand (Pelléas) e Marcel Journet (Golaud), soprattutto nella dizione musicale irreprensibile. Buoni pure gli altri, Carlo Walter (Arkel), la Bertana (Geneviève) e Maud Bernard (Petit Yniold). Bellissima la messa in scena dovuta a Magnoni, Marchioro, Rovescalli, Santoni e Scalioli.

Il nostro Carcano si è riaperto, a scopi benefici, con una stagione d'opera-ballo. Finora si sono rappresentati *Amico Fritz*, *Barbiere* ed *Ernani*, col ballo Pietro Micca.

Al Teatro Costanzi è stato rappresentato con successo il *Ratcliff* di Pietro Mascagni, che ha avuto ad apprezzato protagonista il tenore Taccani e ad altri principali esecutori la Bugga, la Gramigna, l'Inghilleri, il Passero; Direttore Edoardo Vitale.

Nello stesso teatro hanno poi avuto luogo alcune applaudite rappresentazioni straordinarie della *Traviata*, protagonista Glida Dalla Rizza, col Taccani e l'Inghilleri.

Si sono poi succedute numerose repliche dell'*Aida* e della *Carmen* (riprese ambedue con successo dal Taccani); e si sono avute varie fortunate edizioni della *Butterfly* e della *Tosca*, con Maddalena Keltie, Giuseppina Baldassarre-Tedeschi, il tenore Santagostino e il Parvis.

Avendo con la chiusura della stagione ufficiale il maestro Vitale lasciata la direzione, questa è stata assunta dal valente maestro Teofilo De Angellis.

Con buon esito, anche finanziario, si è svolta la stagione lirica al Politeama Fiorentino, della quale è stato fervido animatore Gino Marinuzzi.

L'Amore dei tre Re di Montemezzi — direttore Moranzoni — è stata la prima opera della stagione italo-americana, rappresentata alla Gaité Lyrique di Parigi. Ed il consenso del pubblico e della critica si è manifestato caloroso; numerose chiamate all'autore ed agli esecutori: il basso Lazzari, il baritono Maguenat, il tenore Anseau e Mary Garden.

Hanno poi seguito, con ottimo esito, *Trovatore* *Rigoletto* e *Falstaff*, quest'ultimo diretto mirabilmente dal maestro Panizza ed eseguito dal baritono Rimini, da Rosa Raisa, dalla Casazza, dal tenore Hackett. La stampa francese ha molto elogiato questa esecuzione.

A Dresda si è rappresentata per la prima volta l'opera incompiuta di Ferruccio Busoni, *Il dottor Faust*. Il maestro aveva lavorato intorno a quest'opera molti anni della sua vita, senza completarla, anche a causa della sua malferma salute. I giudizi della critica non sono stati molto favorevoli.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,"

⊗ G. U. M. — Bellissimo esito ebbe la commemorazione di Palestrina; dopo un discorso di Adriano Lualdi, la Corale Varesina, diretta con tanta cura dal maestro Bartoli, ha svolto un attraente programma, comprendente anche il *Cantico dei Cantici* e alcune canzonette a tre o quattro voci di Palestrina, che hanno suscitato profonda impressione.

⊗ ISTITUTO D'ALTA CULTURA. — Le ultime tre udizioni sono state dedicate ad autori belgi e olandesi, tedeschi e austriaci, ed italiani con chiare dilucidazioni del maestro De Paoli. Apprezzati esecutori la cantatrice Stobbia e i pianisti Russolo e Piccini.

Si ebbero anche due concerti della Federazione tra professionisti di musica; applauditi interpreti Maria Colombo (piano) e Piero Bormioli (violoncello), nel primo; Mira Nobili (canto), Emilia Chierichetti (violino), Anna Maria Buroni (piano), nell'altro, nel cui programma figurava, gustata novità, *Contes Chinois*, del maestro Censi.

Una serata, infine, venne dedicata a Smetana del quale parlò il maestro Carlo Censi. Lo stesso Censi, con la sua signora Carla Censi Ferrario, e la cantatrice Maria Vonkova, eseguirono quindi un programma di musica dell'illustre compositore boemo.

⊗ LYCEUM. — Le signore Contini Anselmi e Minghella offerse una serata di proprie musiche, favorevolmente accolte.

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo**

ALARD (D.).

E. R. 180. - *Ventiquattro Studi-Capricci* nei ventiquattro toni della Scala del Violino. Op. 41. (Revisione di G. DE ANGELIS).

ANZOLETTI (M.).

E. R. 215. - *Moto perpetuo* sopra movimento di Scale.

DANCLA (C.).

E. R. 472. - *Venti Studi* brillanti e caratteristici. Op. 73. (Revisione di M. ANZOLETTI).

GAVINIES (P.).

E. R. 228. - *Le ventiquattro Mattinate*. (Revisione di G. FUSELLA).

KREUTZER (R.).

E. R. 53. - *Quarantadue Studi*. (Revisione di F. SARTI).

E. R. 386. - *Quarantadue Studi*. (Revisione di M. ANZOLETTI).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Ed in altra serata furono festeggiate la pianista Margherita Teresa Vitali, la sorella Maria, violinista, e la cantante Clelia Zoti.

⊗ UNIVERSITA' POPOLARE. — Oltre una udizione dell'eccellente pianista Alonso Cor De Las, per l'Associazione fra Maestri Compositori si svolse un programma di musiche di Barbieri, Ballerini, Guzzi Buzzi, Milanesi, Mazza, Vidusso, De Biasi, Fabiano, Bauselli, Dassetto.

⊗ CONSERVATORIO. — Il violoncellista Földesy e la cantatrice Kruceniski, presentatisi nello stesso concerto, hanno avuto calorosi applausi da un folto pubblico.

Il pianista Leandro Criscuolo ha dato nuova prova delle sue doti di esecutore e di interprete, specie nella grande *Sonata* di Liszt resa molto bene. Oltre i pezzi classici piacquero *Petruska* di Stravinskij, ridotta per piano dallo stesso Criscuolo e *Una rondine muore* di Berisso, nuova composizione di molto e buon effetto.

Si distinsero, anche, in altre udizioni, il pianista americano Copeland, di tecnica robusta, e il dodicenne Cantamessa che dimostra già eccellenti qualità pianistiche.

⊗ Il programma di musiche del maestro Giovanni Spezzaferri (e specialmente il *Trio*, op. 44, per pianoforte, violino e violoncello) destò molto interesse, anche per merito della lodevole esecuzione del trio fiorentino, e delle signore Spezzaferri e Manzi.

⊗ TEATRO ARCIMBOLDI. — Il pianista bambino Mazzini, reduce dalla *tournee* all'estero ed in Italia, ha destato grande entusiasmo e commozione, appalesandosi come eccezionale e sicura promessa.

⊗ ISTITUTO DEI CIECHI. — Il pianista Emilio Schieppari ha eseguito con bella tecnica e buon gusto un ricco programma ed ha presentato anche alcune sue liriche (interprete Cornelia Durano) assai apprezzate.

ROMA

⊗ AUGUSTO. — 25, 27 maggio. Due concerti straordinari della Società corale Budai Dalarda (Turul) di Budapest, diretta dal maestro Alessandro Szeghő. E' apprezzata per la corretta, espressiva esecuzione di una attraente serie di musiche ungheresi.

— 30 maggio. Replica, a unanime richiesta, del concerto corale degli alunni delle scuole elementari comunali, sotto la direzione del maestro Alaleona. Il successo si rinnova vivissimo, per la bellezza e novità del programma, e per la armoniosa fusione delle 800 voci infantili fra loro, e con l'orchestra e l'organo. Vi assistono la Regina Elena con la principessa Giovanna, il ministro della P. I., on. Fedele e il R. Commissario senatore Cremonesi.

⊗ Alla Filarmonica ha avuto luogo, con vivo successo, l'annuale saggio della fiorente clas-

se di esercitazioni orchestrali diretta dal maestro Vincenzo Di Donato: è stato svolto un interessante programma di musica per archi.

Fra gli altri concerti da notarsi quelli del pianista Nino Rossi al Teatro Quirino, del violinista Gioacchino Pasqualini, Mina Raimondi, della cantante Graziella Valle, di musiche di Aldo Cantarini al «Salotto».

TORINO

⊗ Alla Chiesa del Carmine vi fu una degna commemorazione di M. E. Bossi, con esecuzioni di sue musiche da parte di Ulisse Matthey (organo), marchesa Compans (soprano), arpista Capella, violinista Ballarini, violoncellista Grossi e i cori della Cecilia.

Nella stessa Chiesa si è pure commemorato Palestrina con un bellissimo discorso di Emilio Zanzi ed un programma palestriniano, affidato alla Corale Tempia-Palestrina diretta da Don G. I. Rostagno.

⊗ Al Circolo artistico si avvicendarono il pianista Marchisio, il violinista Pagliassotti col violinista Girard ed il violoncellista Gadda e Leo Guetta ch'è apparso violinista più maturo e solido, ben coadiuvato dal pianista Fuga Galino. Specie alla *Sonata* di Respighi seppe dare ottimo rilievo.

Molti concerti si ebbero al Liceo. Ricordiamo la Società corale protestante diretta dal maestro De Marchi, con intervento in alcuni brani dell'orchestra d'archi del Circolo Artistico; le pianiste Schaufuss-Bonini e Luisa Daviso; il Doppio Quintetto di Torino, che ha anche eseguito e fatto applaudire una nuova composizione di Guido Pannain, *Paulo Ucello*, da Pascoli, per

soprano quintetto d'archi, flauto, oboe, fagotto e pianoforte. Accurato direttore il maestro Perrachio.

J. Dalcroze ha ottenuto un grandissimo successo al Liceo, con alcuni esercizi di ritmo, di improvvisazione e d'intonazione eseguiti da alcune sue esportissime allieve alle quali altre se ne aggiunsero del maestro Ferrara, ch'è in Italia il più convinto assertore e divulgatore del metodo dalcroziano.

Il maestro ginevrino ebbe entusiastici e convinti applausi.

VENEZIA

⊗ Il Quartetto veneziano seguì la serie delle sue manifestazioni, una delle quali, veramente interessante, comprendeva il *Quartetto in la* magg. di Pizzetti; *Berceuse* di Casella; *Burlesca* di Pick Manglagalli; *Fantasia* di Malipiero; *Festa campestre* di Zanella; *Quartetto Dorico* di Respighi, brani tutti applauditi ed eseguiti molto bene.

Alla Fenice, oltre un concerto del violinista Koncz (al piano Marino Beraldi), destò particolare interesse quello della Budai Dalarda che iniziava il suo giro in Italia. La nota società corale ungherese, diretta dal compositore Alessandro Szeghő ebbe successo completo e meritato. Ottimo il tenore Schuler e il violinista Szanto in un *a solo*, accompagnato dalla pianista Szeghő.

Tra gli altri concerti meritano menzione quello di musiche spagnole, ottimi interpreti i pianisti Nora Bergamo (in brani a due mani) e Gino Tagliapietra e Zia Fava (in pezzi a quattro mani); dal pianista Irene Fuser; di musiche d'avanguardia di Silvio Mix (interprete il Quartetto veneziano con la cooperazione dell'autore e di altri artisti) giudicate con molto favore.

NAPOLI

⊗ Al S. Carlo vi furono alcuni concerti orchestrali, lietamente accolti, diretti dai maestri Baroni e Neri. Il primo offrì una nitida esecuzione delle *Scene Abruzzesi* di De Nardis, ed il Neri fece applaudire un nuovo lavoro dello stesso autore, *Variazioni su di un tema abruzzese*, semplice e chiaro, e replicato nel successivo concerto.

Un'austera commemorazione di Palestrina ebbe luogo al R. Conservatorio. Giovanni Tebalini parlò di lui con competenza ed acume; e poi alcuni alunni d'organo e la sezione corale dell'Istituto eseguirono con grande proprietà musiche palestriniane.

In una interessante udizione alla Scazzari vennero eseguiti anche la *Suite* per piano e violoncello di R. Bossi, lietamente accolta, e i *Canti spagnoli* di Schumann. Parteciparono alle esecuzioni Sergio Viterbi, Vittorio Parisi, Teresa Serrao, Brigitte Zunkel, Emilia Gubitosi che oltre sedere al piano dirigeva i cori.

Altri concerti: quello corale di Daniele Na-

**Direzione Concerti
Carlotti - Aldrovandi**

VIA ANDEGARI, 12
MILANO

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
ARNOLD FOLDES - Cellista
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
KATE RAVOTH - Soprano
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
DUO FANO-POLO
TRIO MILANESE
QUARTETTO POLTRONIERI

politano all'Elena d'Aosta; di Edvige Modugno (buona cantatrice) e del pianista Vulcano, che presentò una sua notevole composizione, al Conservatorio; della pianista Vera Scalera, del violinista Franz Pizzo e del pianista Carlo Balzamo, alla Sala Artisti.

PALERMO

Per l'U. C. P. L. S., la Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri, ha dato due udizioni al Massimo ritrovando i fervidi consensi delle altre città, ed ha degnamente commemorato il centenario di Palestrina.

Al Circolo Artistico si rivelò una pianista dodicenne, Carmela Gandolfo, per doti non comuni di intuito e di preparazione, in un difficile programma, coadiuvata, in alcuni brani a due pianoforti, dal suo maestro Prof. Natale che certo può essere orgoglioso della sua promettentissima alunna.

Nello stesso circolo dettero una interessante udizione le signore Gasperoni e Delisi, pianista l'una, cantatrice l'altra, entrambe di sicure doti.

Un'altra piccola pianista, Livia Giacchino, svolse al Lyceum, con promettenti e spiccate doti, un difficile programma, meritando applausi unanimi.

Riuscito, all'Olimpia, il saggio delle allieve delle sorelle Nicolosi.

Puccini venne commemorato, al Politeama Fiorentino, da Ugo Ojetti, per invito dell'Associazione della Stampa. Egli, con acutezza e parola commossa, ne ha descritto il carattere, l'arte, la segreta malinconia, la fedeltà alla sua Toscana e la fama diffusa in tutto il mondo.

Altre commemorazioni avvennero a: Barbarano, Chieti, Ferrara, Idria, Imola, Intra, Lucera (con splendido discorso di Matteo Incagliati), Monselice, Pieve di Sacco Pistoia, Portenone, Santiago nel Chile ecc.

Anche M. E. Bossi fu commemorato, oltre quelle particolarmente rammentate, in molte città.

La squisita cantatrice Agostini-Bitelli fu assai applaudita al Circolo di coltura di Bologna in un programma di musiche nuovissime di Alfano, di Casella, di Respighi e di Malipiero.

Molti applausi ebbero Agide Tedoldi (pianoforte) e Ettore Ligabue (violino) al Carlo Felice. Del primo si eseguì una *Sonata in fa dies. min.*, giudicata con grande favore.

Al Teatro della Fiera Internazionale del Libro di Firenze è stato rappresentato l'*Orfeo* del Poliziano da Ofelia Mazzoni, con intermezzi orchestrali di musica antica diretti dal M.o Pietro Montani.

Al teatro Filarmonico di Verona si è svolto un caratteristico ed applaudito concerto di 24 pianoforti con quarantotto esecutori. Partecipò

alla serata anche Salomea Kruceniseki assai festeggiata.

Il maestro Pizzetti ha riportato due calorosi successi all'estero col suo recente *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, eseguito a pochi giorni di distanza a Parigi ed a Londra: nella prima città al Majestic, auspice la signora Coolidge, interpreti lo stesso autore, Enesco e Kindler; a Londra, all'American Women Club, con l'intervento dello stesso autore. La composizione si è subito imposta, in entrambe le città ed ai rispettivi finissimi pubblici, per la chiarezza della concezione, la nobiltà della forma e il contenuto grandemente espressivo.

Nel secondo concerto offerto dalla Signora Coolidge si eseguirono e piacquero *Stornelli e ballate* di Malipiero, pure di prima esecuzione per Parigi.

A Praga, nel festival internazionale di musica, in cui l'Italia era rappresentata da Casella e Rieti per la Corporazione delle Nuove Musiche, vennero giudicati con molto favore un lavoro di Busoni e l'*Arca di Noè*, suite coreografica di Rieti, uniche mostre composizioni ammesse alle manifestazioni.

Gli stessi Casella e Rieti passando per Vienna, ove furono assai festeggiati, dettero un concerto di lavori italiani. Furono eseguiti, ed applauditi, il *Quartetto* di Labroca, alcune liriche di Malipiero, la *Sonata* di Rieti per flauti e pianoforte, e il *Concerto* di Casella per quartetto d'archi.

Per iniziativa della Società dei concerti di Buenos Ayres, è stata tenuta al salone Augusteo una commemorazione del maestro E. M. Bossi. Dopo un discorso del dott. Sandro Piantanida furono eseguite delle composizioni del compianto Maestro. Il pubblico ha partecipato con entusiasmo e reverenza alla cerimonia.

PIANOFORTE A DUE MANI

ZANELLA (A.).

Due Valzer melodici:

116952. - N. 1.

116953. - N. 2.

Due poemetti:

117488. - Primo poemetto.

117489. - Secondo poemetto.

116954. - Tempo di minuetto.

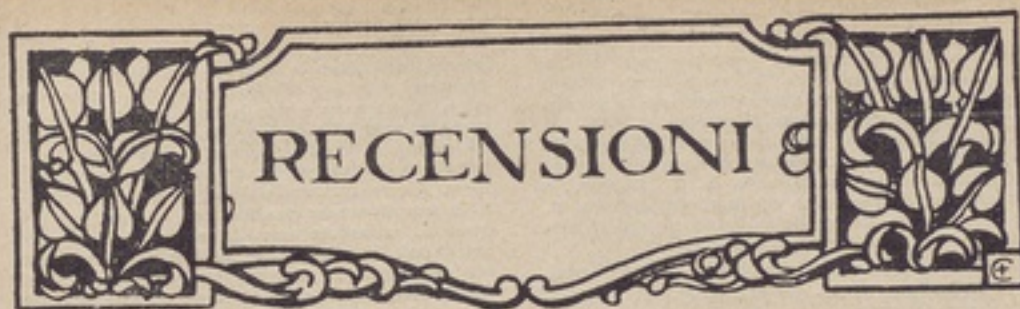
117032. - *Lacrymae rerum*.

117033. - *Umoresca*.

117034. - *Scherzo-studio*.

117044. - *Introduzione e fuga* a due soggetti.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GIANI (R.) — *Gli spiriti della musica nella tragedia greca*. (Bottega di Poesia, Milano).

È un libro di divulgazione, pieno del senso della tragedia greca, che viene considerata acutamente, per mostrare, e quel che vale di più, per far sentire, come in essa l'essenza, l'anima stessa, fosse di natura musicale. Dopo aver letto queste pagine non dovrebbe esservi nessuno che potesse pensare alla possibilità di rappresentazioni tragiche greche senza musica: nessuno che, almeno, non sentisse, come sarebbe qualcosa di spento, di simile ad un'immagine priva degli occhi.

Il libro, di poco più che cento pagine, è diviso in tre parti: 1° La composizione orchestrale: Gli stasimi; I cori episodici; la parados. 2° La composizione orchestrale-scenica. I commoi. 3° L'arte nuova di Euripide. I canti della scena. Questo costituisce il corpo del lavoro, il quale è arricchito da 86 note, talvolta abbastanza lunghe, e quasi sempre tali da illuminare veramente il corso dello scritto, mettendo il lettore a giorno di notizie e particolari che illustrano le parole del testo. Sicché: un bel libro, dove in poco spazio l'A. riesce veramente a far vivere il soggetto nella mente e nella sensibilità di chi legge.

A fianco di queste doti (che sono quelle capitali) v'è pure qualche lato meno felice, che non si può tacere senz'essere ingiusti. Per elezione personale amiamo le cose dette alla semplice, sicché lo stile piuttosto ridondante del Giani a noi sembra qualche cosa che non è un pregio. E lo stile è (come sempre) l'espressione d'uno stato d'animo: A nostro giudizio talvolta l'argomento ha preso un po' la mano a chi lo trattava, e l'entusiasmo ha esaltata quella che doveva essere la genuina realtà.

Chi legga queste pure belle pagine immaginerà che la musica delle tragedie greche fosse un'arte meravigliosa d'efficacia e di bellezza, tale da soddisfare ai concetti che noi abbiamo della bellezza musicale. Ma, prima di tutto, noi conosciamo ben poco, quasi nulla di musica greca; e, per esempio, di quella musica originale delle tragedie d'Euripide, di cui il Giani parla con tanto convulso calore, abbiamo appena un povero frammento, quanto mai mutilo. Per di più, ormai è convinzione acquisita, che le nose non avessero in tutta l'antichità, anzi fino a tempi a noi ben vicini, altro valore che di scheletro melodico, sul quale di volta in volta s'improvvisava. Che rimane dunque?

Il complesso della melodia greca doveva essere poco più d'un vago colore irradiante dalla scansione ritmica della parola, con una sonorità quanto mai infantile. S'immaginò il suono, all'aperto, d'una cetra: poteva essere più di quello d'una chitarra? Credo meno. E l'aulos? lo si suonava a strumenti abbinati, quindi il volume di fiato che oggi va tutto in un'unica tuba di ciaramella (ch'è ancora proprio l'aulos), si divideva in due. Che suonava

sero poi i due auloi l'A. non pare se lo sia chiesto, ma certo dovevano fare cose diverse, se no uno solo avrebbe suonato meglio e più facilmente; forse uno teneva una nota mentre l'altro si muoveva. Erano anzi di differente lunghezza. Ad ogni modo anche qui sonorità minima.

Ma la pietra del paragone per il concetto greco della sonorità e della bellezza del canto mi pare stia nell'ammirazione per la cicala, proprio come cantatrice: «Ti amano le muse, ti ama Febo stesso, e ti diede l'arguto canto». Strabone (vissuto, non nell'età arcaica, ma all'età d'Augusto) narra che a Gerasi (Calabria) v'era una statua in onore d'un Eumonio, insigne citaredo, raffigurato mentre suonava la cetra su cui s'appoggiava una cicala. Ciò per ricordare che, in una gara con Aristone, ad Eumonio si ruppe una corda, ma... venne una cicala e supplì col suo canto.

Riassumendo: parola, danza, musica dovevano costituire nella tragedia greca un complesso perfettamente equilibrato, ma su basi estetiche necessariamente tanto diverse da quelle dell'arte odierna, e tanto arcaiche, che ben difficilmente possiamo farcene un'idea esatta.

Dal lato teorico il Giani si fonda sul Gevaert, ed ha ragione; ma negli ultimi anni gli studi sono continuati, e certi punti anche importanti vennero rettificati. Verso la fine poi, dove si accenna ai vocalizzi, è chiara l'incertezza. Per l'A. i Greci li praticavano sì o no? Badi che la tesi ellenistica del Gevaert, il quale vedeva nel canto gregario la continuazione dell'arte greca, non ha più chi la sostenga validamente. Finora non si è ancor trovata traccia di canti greco-romani con testo in prosa, né con vocalizzi. Questi pare siano elementi siriaci e giostici, cioè asiatici ed africani.

Concludendo, le nostre osservazioni vogliono provare una cosa sola: che il libro di Romualdo Giani ci ha impressionato, e non già che ci sia sembrato meno che degno di venir diffuso tra il pubblico italiano. Siamo anzi convinti che può e deve fare molto bene nelle classi medie, quelle che s'interessano alla musica, ed hanno finora tanti pochi libri che le si possano raccomandare.

WOLF (J.) — *Die Tonschriften*. F. Hirt, Breslavia).

La scrittura musicale dei Cinesi, Babilonesi, Indiani, Greci, Arabi, Persiani e Turchi, quella occidentale attraverso ai secoli, nelle sue diverse fasi e varietà, i tentativi di riforma, la stenografia musicale, la scrittura per ciechi, la stampa della musica, tutti questi argomenti vengono qui trattati in forma riassuntiva e con più unica che rara padronanza delle vastissime materie. Il volume di poco più che 100 pagine è dunque un riuscito esemplare di quel che dovrebbe essere sempre il manuale di divulgazione. Esso è completato da una tavola cronologica, da una bibliografia, da un indice dei nomi, e da 36 belle fotografie di scritture differenti.

La scrittura è naturalmente legata alla teoria della musica raffigurata, è ovvia dunque la grande difficoltà di esporre, non solo con precisione e chiarezza; ma anche con tanta completezza, da non lasciare in dubbio chi

legge, e deve, molto spesso, apprendere quasi tutta la materia delle parole scritte. In qualche punto forse il dotissimo autore non ha misurata bene tutta la distanza che separa lui dalla massa del pubblico.

In qualche altro sito, magari per scrupolo d'imparzialità, egli ci sembra un po' troppo indulgente con certe correnti d'opinione; p. es. quando mette M. M. Arrigarrum e Houdard sullo stesso piano del Benedettini di Solesmes. Ma non sono che mende in un libro pieno di rare qualità e che raccomandiamo con calore.

DAGNINO (E.) — *Marco Enrico Bossi. Cenni Biografici*, (Pont. Scuola Sup. di Musica Sacra, Roma).

È la migliore pubblicazione a nostra conoscenza apparsa dopo la morte del grande organista e compositore. L'A. ha esposto sobriamente i vari passi della vita artistica del maestro, mettendone in vista il valore, senza panegirici. Il fascicolo contiene poi una bibliografia che crediamo sia completa, ed è di fatto il migliore elogio dell'attività creativa del Bossi.

G. B. BAS.

MUSICA SCENICA

MALIPIERO (G. F.) — *Tre Commedie Goldoniane*. Opere complete per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).
Da *L'Idea Nazionale* - Roma.

Con queste tre *Commedie*, l'arte lirica italiana fa realmente un passo avanti: quell'atteggiamento melodrammatico che sembra un truce prodotto dei nostri giorni, viene affrontato e combattuto da una affermazione di arte parissima e disinteressata; il recitativo insignificante e molle, e la beata incoscienza musicale non appaiono in queste tre brevi opere che, riavvicinate dalla rappresentazione, costituiranno uno spettacolo straordinariamente piacevole.

Maliplero non è nuovo al teatro; anche se vogliamo trascurare le sue opere giovanili, sono anteriori a queste *Commedie* le tre brevi opere che costituiscono *l'Orfede*, opere dove la funzione del melodramma acquista improvvisamente un altissimo valore, in quanto personaggi, arie, contrasti, altro significato non hanno se non significato puramente musicale; e così vedevamo tornare in onore quelle forme cadute in un comodo disuso, e la *Canzone*, ed il *duetto* ed il contrasto rinverdirsi in una nuova vita altamente espressiva.

Le *Tre commedie goldoniane* di fronte al dilagare di melodrammi esotici (i nostri librettisti sono andati ad incomodare perfino le leggende dell'estremo nord d'Europa, senza parlare del non mai abbastanza lodato oriente) costituiscono un ritorno a modi ed atteggiamenti puramente italiani. Goldoni, da un veneziano come Maliplero, doveva essere perfettamente compreso, ed infatti nei tre libretti, per quanto trattati liberamente dal Maliplero stesso, è tutto lo spirito delle omonime commedie. *La bottega del caffè*, *Sier Todero brontolone* e *Le baruffe chiozzotte* si presentano a noi nella riduzione in un atto conservando integro il carattere dei personaggi e di poco modificata la vicenda scenica.

La musica delle *Tre commedie* ha bisogno di un'analisi alquanto minuta. La struttura generale dei periodi musicali non è dissimile dalla struttura propria delle altre opere di Maliplero; vediamo cioè idee melodiche trasparenti e chiare adagiarsi sopra armonie che nascono dall'incrocio di parti in movimento, i disegni accavallarsi e superarsi volta a volta fino a creare sonorità piene, caratteristiche, anche queste, di Maliplero. Ma se nell'*Orfede*

appariva assai chiara la tendenza a chiudere gli episodi drammatici nella ben definita linea di una composizione chiusa, in queste tre commedie l'elemento umano dà alla musica un senso di atmosfera più aperta e libera. Quello che si impone infatti in queste tre brevi opere è il carattere dei personaggi: il *pezzegolo*, il *figliolo*, il *brontolone*, l'amoroso, balzano vivi così come nelle commedie di Goldoni; la musica perciò è ricca nei suoi aspetti e grande la varietà che nasce dal succedersi di elementi così diversi. Ciò non pertanto, ed è qui il merito principale di Maliplero, il recitativo vuoto ed insipido non fa mai capolino, né trattandosi di opere settecentesche, vediamo pillulare atteggiamenti e cadenze proprie di quel secolo così come fanno, a buon mercato, molti musicisti moderni.

Maliplero ha sentito la umanità dei personaggi goldoniani che sono di tutti i tempi ed ha dato loro perciò una consistenza reale, al di fuori di accademismi e di maniere convenzionali.

La bottega del caffè è costruita tutta sopra un movimento vivo e saltellante che ne caratterizza la partitura: una breve sinfonia luminosa e fluida crea immediatamente una atmosfera di gaia spensieratezza: un crotto si aggiunge ad aumentare la dinamica dell'inizio. Da questo punto ha inizio l'azione rapida e serrata. La musica si fa insinuante allorché Don Marzio dà principio alla sua opera di osservazione, che culmina nella denuncia del baro; i giocatori che entrano nella bottega, le cortigiane che si affacciano alla finestra, i frequentatori del caffè, sono racchiusi in una veste musicale che li caratterizza in maniera assai persuasiva. Tutto l'atto è una costruzione solida il cui spirito è dato dalla sinfonia che lo inizia e che viene a volta a volta variata (su per giù come un tema è arricchito dalle variazioni) dall'incalzare della vicenda che richiede la immissione di elementi nuovi.

Sier Todero brontolone è dominato da un autentico brontolio cui fanno contrasto le smante dei due giovani innamorati. Anche qui l'elemento musicale è attraente e vario: il tema dell'inizio domina come un incubo su tutta la vicenda e solo alla fine acquista luminosità e slancio.

Le baruffe chiozzotte ci riportano in certo senso all'atmosfera della prima commedia. Anche qui un grande brio all'inizio, cui segue una canzone amorosa, comica e fresca, nel suo sapore sanamente popolare. Se il volesse dare una immagine alquanto precisa del carattere di questa opera bisognerebbe paragonarla ad un Rondò, che essa ha infatti, con il ritorno periodico delle baruffe dopo periodi di calma e tranquillità, il sapore di quella forma di composizione.

Delle tre opere *Le baruffe chiozzotte* furono scritte qualche anno prima dei due altri lavori, ma ciò non pertanto non se ne distaccano per spirito e sapore melodico. Per questa ragione le *Tre commedie goldoniane* appaiono un solido blocco compatto e caratteristico.

In esso la luminosa franchezza e la sicurezza di Maliplero appaiono nella luce migliore. Le idee melodiche, il canto che ha significato, l'avvicinarsi di elementi legati strettamente da un vincolo musicalmente logico, sono altrettante doti che innalzano il valore di questa opera, molto al di sopra del brutto melodramma convenzionale e scialbo, vicino alle opere più significative della nostra razza.

Ed ora non manca che la esecuzione perché l'opera di Maliplero abbia quella divulgazione che merita e perché appaia la esistenza di un melodramma che sa essere bello e, quel che più conta, italiano.

M. L.

MUSICA DIDATTICA

CHOPIN (F.) — *Album N. 1 di Composizioni scelte per Pianoforte*, rivedute e illustrate da A. Brugnoli. (G. Ricordi & C., Milano).
Da *L'Idea Nazionale*, Roma.

Questo primo *Album* riveduto da Attilio Brugnoli con cura ed intelligenza di perfetto conoscitore, vogliamo sperare significhi il principio di una ristampa delle opere del grande romantico, ristampa che segna la liberazione dalle edizioni estere. È bene che gli allievi studino sopra una buona edizione nostra, curata con spirito italiano da un musicista italiano: è tempo ormai che la nostra scuola sviluppi la nostra sensibilità e tenda a consolidare il nostro carattere. Finora abbiamo troppo soggiaciuto a metodi e criteri tedeschi che hanno formata una mentalità lontana dal carattere italiano e che rappresenta il più grave ostacolo alla tendenza che vuole affermare le nostre più vive caratteristiche. Vogliamo sperare perciò che la Casa Ricordi persista nella pubblicazione delle opere che hanno la più grande diffusione, e che sono fondamentali per gli studenti di musica.

M. L.

ANTICHI MAESTRI ITALIANI. — *Correnti*, per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da Felice Boghen. (G. Ricordi & C., Milano).
Da *Il Pensiero musicale*, Bologna.

La raccolta contiene dieci *Correnti* di Michelangelo Rossi, due di Domenico Zipoli e quattro del Padre Gian Battista Martini.

Corredate di note opportune, con ottima diseglieria e con l'aggiunta sapiente delle legature, dei segni dinamici e di quelli del colorito, le suddette *Correnti* costituiscono una deliziosa serie di composizioni perfette nel loro genere stilistico, interessanti parimenti l'erudito e l'artista scaccatore ed il musicista compositore.

L'opera di compilazione e di revisione dell'illustre prof. Felice Boghen non sarà mai abbastanza lodata ed incoraggiata, in proporzione della infaticabilità e dell'amore prodigati costantemente dal prof. Boghen all'illustrazione ed alla divulgazione dei capolavori clavicembalistici del nostro glorioso passato.

ANTICHI MAESTRI ITALIANI. — *Partite*, per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da Felice Boghen. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna.

Le *Partite* qui raccolte sono sei, scritte tra le più belle che si conoscano: cinque di Bernardo Pasquini ed una di Domenico Zipoli.

Se la *Partita* si presenta, da un lato, come l'embrione di quella vasta forma di composizione, che attraverso un paio di secoli di evoluzione si trasformò poi nella moderna sonata da camera, da un altro lato essa presenta nelle sue molte trasformazioni un modello già sufficientemente evoluto di variazione melodica e di modulazione ritmica: basi queste ultime della moderna sinfonia ciclica.

Ciò basti per mettere in rilievo la grandissima importanza estetica e storica.

In quanto al valore dell'opera di compilazione e di revisione del prof. Felice Boghen, nei riguardi di dette *Partite*, valga quanto ho scritto precedentemente nei riguardi delle *Correnti*, curata sempre dal prof. Boghen.

F. BALILLA PRATELLA.

GIUDICI (E.) — *Il Grillo*, per Canto e Pianoforte (Edizioni Paravia, Torino).

La poesia di Giovanni Prati musicata dal Giudici è stata eseguita a Bergamo dagli alunni delle scuole elementari nel giugno del 1924. Musicalmente non presenta nulla di significativo.

ROSTAGNO (G. I.) - DELLA CORTE (A.) — *Canzoniere Paraviano*, per le scuole. (Edizioni Paravia, Torino).

L'interessante volume si divide in varie parti; una riservata ai canti religiosi, nella quale si evocano antiche melodie sacre; una seconda dedicata ai canti patriottici; una terza ai canti regionali; una quarta ai giochi; una quinta all'A. B. C. del piccolo cantore; una sesta ad una raccolta di canti tolti alle opere di celebri scrittori e alla tradizione musicale italiana.

Come altre raccolte del genere il volume non porta accompagnamenti per pianoforte.

E. OSOONE.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MALLIA PULVIRENTI (J.) — *Fiorita d'amore*, lirica su parole di Taira-No-Kanemori. (A. e G. Carisch & C., Milano).

Parole tradotte dal giapponese, semplici e pur delicate ed efficaci; musica sinceramente sentita in ambiente raffinato e dolcemente sensuale. È una melodia parlata molto fluida e ben condotta (per voce di Soprano), sia per la pronuncia del testo e sia per la linea musicale, che sovrasta un'armonia intensa e tesa pur mantenendosi tenera nell'espressione. L'insieme risulta più complesso ed arduo di quanto ci si aspetta alla lettura delle pagine e chiare parole; ma il sentimento dell'autore si sente nella sua lirica poesia. In avvenire certo anche questo giovane compositore si semplificherà, e ne risulteranno anche più palesi le belle doti.

BLANCAFORT (M.) — *Chants intims. 1er Recueil, pour Piano*. (M. Senart, Parigi).

Otto pezzi quasi impressionisti, facili, piani, e spiranti poesia veramente intima. Sono tra i rari esempi di sincerità e di semplice bellezza che passano oggi sotto mano. Non è scritta la stanghetta di baruta, ed è forse la sola ricercatezza che davvero ci pare inutile.

MIGOT (G.) — *Hommage à Thibaut de Champagne. Cinq monodies sur des poèmes de Tristan Klingsor*. (M. Senart, Parigi).

Ardito tentativo: cinque canti di non trascurabili dimensioni, per una voce senz'accompagnamento. Le ricercate e delicate poesie sono vestite di pura melodia, che ora sillaba, ora vocalizza agilmente. Il confronto ed il ricordo dell'arte melica del medioevo sono inevitabili.

Diciamo subito che Mr. Migot s'è tratto dalla difficile prova con non trascurabile onore, perché condurre due pagine, e magari una sola, di nuda melodia, non è compito poco arduo. Il suo senso della melodia, naturalmente, è tutt'altro da quello del medioevo, ed anche da quello di tempi a noi più vicini; ma il fatto sta che la linea di questi canti tiene azzurro l'orecchio con notevole ampiezza.

Se guardiamo alla maniera in cui questo risultato è ottenuto, notiamo che i melodisti medievali avevano un bene acquisito senso del melisma in rapporto alla sillabazione del testo. Mr. Migot sente la spinta dell'accento

come non dovevano sentire quei vecchi musicisti, ed ora sillaba asciutto, ora vocalizza lungamente.

Questi cinque canti valgono la pena d'esser conosciuti da chi segue le vicende dell'arte odierna.

TICCIATI (E.) — *Va, soffio di vento* per una Voce e Pianoforte. (J. e W. Chester Ltd., Londra).

Gradevole canto, ma dove non si sa perchè prima ci si trovi in ambiente liturgico, per poi uscire d'improvviso, ritornandovi alla chiusa.

SIOHAN (R.) — *Trois Pièces pour Flûte seule*. (M. Senart, Parigi).

Tre pezzi per flauto solo! Non sapremmo dire che il saggio sia vincente, certo è bene tenuto. Il primo si sostiene con un bel senso d'aspettazione, e d'innalzazione del suono dello strumento; gli altri due, sia magari perchè, dopo il primo, si incomincia a sentire il peso della povertà del suono, danno meno di quanto si aspetta. Il terzo è d'una concitata brevità che fa pensare alla stanchezza da parte dell'autore.

JUON (P.) — *Sonate für Flûte und Klavier*, op. 78. (J. H. Zimmermann, Riga).

Lavoro animato da sana genialità e condono da mano maestra. Il primo tempo è fantasioso e vario; il secondo d'una poesia che ha momenti romantici, ma sempre latenti; il terzo vigoroso e teso. Le parti degli strumenti non sono facili, ma nemmeno oltrepassano i limiti d'una buona normale abilità. In complesso una delle migliori Sonate per Flauto uscite negli ultimi tempi.

GIULIO BAS.

GUERRINI (G.) — *Due Canzoni Abruzzesi*. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Interessanti, attraenti, originali.

CIMARA (P.) — *Everywhere*, per Canto e Pianoforte. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Il simpatico autore si afferma figlio alla sovranità della melodia vocale.

BOSSI (A.) — *Canto dei Pescatori*. Barcarola a tre voci uguali. (Edizioni Zanibon, Padova).

Pezzo corale di modeste proporzioni ma di effetto notevolissimo, sotto ogni punto di vista.

E. OSBONI.

TEDOLDI (A.) — *Valsette* per Pianoforte (Prop. dell'A., Genova).

Garbatissimo pezzo di media difficoltà, elegante ed aristocratico negli andamenti e nelle armonie.

E. OSBONI.

HURE (J.) — *Trois mélodies pour Chant et Piano*. (M. Senart, Parigi).

Tre fragili e delicate composizioni, dove un raffinato e femminile piacere armonico avviluppa del suo meglio un declamato dolcemente malinconico e che porta tutti i segni di un fatale decadentismo, che se pure ha raggiunto buone altezze in Debussy e Ravel, è doloroso ritrovare in una gran parte dei moderni compositori francesi. Per il resto: buon gusto, una squallida grazia e un'eccellente espressività verbale, specialmente nella terza lirica *Sonnet*, che ci sembra la migliore e la più suggestiva.

DE BREVILLE (P.) — *Prélude et Fugue*, pour Piano. (Rouart, Lerolle et Cie, Parigi).

Un tormentoso lavoro contrappuntistico, nel quale l'autore si compiace di procedimenti cromatici che rendono

grigio l'insieme e manifestano una polifonia non sempre spontanea. Delle due parti preferiamo la fuga, dove l'autore potrebbe dimostrare che questa forma, se usata da mano abile e geniale, può essere ancora oggi, come lo potrà esser sempre, piena delle più belle risorse. Possiamo notare delle evidenti influenze wagneriane che portano il De Breville molto lontano anche dalla sola ricerca di una personalità.

AMBROSIUS (H.) — *Sonate, für Flûte und Klavier D dur*, op. 24. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

Forse l'autore non ha pensato che il flauto è un strumento troppo povero di armonici e pressochè monocromo per sostenere l'interesse di una lunga Sonata, non materizzata di quella sostanza agile e dilettante che meglio si adatterebbe a questo strumento. È curioso poi notare che l'Ambrosius spinge il flauto in *do* fino al *do diesis* e *re* sopracuti e che con una grande indifferenza usa del *si* naturale sopracuto, una delle note più brutte e più stridole di tutti gli strumenti d'orchestra, in momenti in cui sarebbe invece necessaria un'uguaglianza di timbro con le note che seguono e che precedono.

La musica è di scarso interesse.

TURINA (J.) — *Jardins d'Andalousie*. Suite pour Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Musica fresca, agile e piacevole, di marca prettamente spagnola, che attinge alle fonti pure e fertillissime della canzone popolare, e dove con pochi mezzi l'autore riesce ad ottenere buona intensità espressiva. Nell'insieme il lavoro è forse un poco lungo, specialmente nell'ultima parte, dove le chiare intenzioni descrittive dell'«clausura» degli uccelli in un parco sono troppo poca cosa per dare alla musica una vita interessante degna delle altre parti. E di non difficile esecuzione.

V. M.

PIANOFORTE A DUE MANI

BALZAMO (C.).

118939. — *Notturmo*.

CIOGNA (G. A.).

MARIONETTE:

Tre Pezzi: 1ª Serie:

117554. — 1. *Arlecchino*.

117555. — 2. *Florindo e Rosaura*.

117556. — 3. *Palcinella*.

Tre Pezzi: 2ª Serie:

119363. — 1. *Colombina*.

119364. — 2. *Pantalon*.

119365. — 3. *Brighetta*.

117557. — *Danza*.

DONAUDY (S.).

115924. — *Novelletta*.

ESPOSITO (M.).

BALLADES:

111901. — 1. *En Mi*.

111902. — 2. *En La Némol*.

111903. — 3. *En Mi mineur*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

La Gazzetta Ufficiale ha pubblicato il bando per i Concorsi al posto di professore di violino nel R. Conservatorio di Parma (scadenza 31 agosto), nel R. Conservatorio di Palermo (scadenza 15 settembre); e quello per Maestro Direttore della banda della Legione Allievi Carabinieri di Roma (scadenza 15 luglio). Documenti di rito da inviarsi ai rispettivi Ministeri.

Un Concorso corale nazionale avrà luogo nell'agosto di quest'anno a Spazia, ad iniziativa della Società Corale « Giacomo Puccini » di quella città. Il concorso, dotato di premi in denaro e medaglie, è diviso in due categorie: alla prima potranno iscriversi le Società con 40 coristi; alla seconda quelle con non meno di 24 coristi.

NOTIZIE

Pubblichiamo per gli amanti della statistica i dati dell'ultima stagione scaligera, iniziata il 15 novembre e terminata il 21 maggio; durata quindi 182 giorni. Si ebbero 146 recite (oltre a due senza numerazione, una in onore del Re e l'altra pel Teatro del Popolo) di cui 27 popolari e 17 mattinate, sei delle quali pure popolari.

Le opere rappresentate sono state 26. Tre nuovissime (*Cena delle beffe*, *Cavaliere di Ekebù* e *Diavolo sul campanile*) oltre il ballo *Il convento veneziano*; sei di nuovo allestimento (*Oro del Reno*, *Walkiria*, *Donne curiose*, *Hänsel e Gretel*, *Trovatore*, *Pelléas et Mélisande*); diciassette già in repertorio (*Nerone*, *Mefistofele*, *Rigoletto*, *Aida*, *Falstaff*, *Traviata*, *Lohengrin*, *Manon* (P.), *Bohème*, *Boris*, *Salomè*, *Orfeo*, *Iris*, *Luisa*, *Chénier*, *Wally*, *Carmen*).

In merito al numero di rappresentazioni le opere si susseguono in questo ordine: *Nerone* (13), *Traviata* (10), *Bohème* (10), *Mefistofele* (8), *Hänsel e Gretel* col *Convento Veneziano* (8), *Carmen* (8), *Aida* (8), *Walkiria* (7), *Cena delle Beffe* (7), *Luisa* (6), *Cavaliere di Ekebù* (6), *Chénier* (6), *Oro del Reno* (5), *Falstaff* (5), *Manon* (5), *Orfeo* (5), *Trovatore* (4), *Donne Curiose* (4), *Pelléas et Mélisande* (4), *Diavolo nel*

campanile con *Salomè* (4), *Boris* (4), *Wally* (4), *Lohengrin* (3), *Iris* (3), *Rigoletto* (1).

Fra gli autori quindi, il primato spetta a Verdi con 5 opere; 3 ne ebbe Wagner; 2 Puccini, Boito e Giordano; 1 tutti gli altri.

Riguardo alla nazionalità si dettero 16 opere italiane, con 92 rappresentazioni; 6 tedesche, 3 francesi e 1 russa, con 54 rappresentazioni.

Toscanini diresse 14 opere; 6 il maestro Pannizza; 6 il maestro Gui.

Degli artisti principali: Pertile si presentò in 8 opere; Franci in 7; la Casazza in 6; la Bertana in 5; Menescaldi, Molinari, la Zamboni e la Ferraris in 4; Journet, De Angelis, Badini, la Dalla Rizza, la Ralisa in 3; Dolci, Lo Giudice, De Paolis, la Zinetti, la Spani, l'Arangi Lombardi, l'Agazzino, la Valobra in 2; Bassi, Zaleski, Cesa Bianchi, Crimi, Lazaro, Rimini e le signore Llopert, Viganò, Melis, Supervia, Capsir, Fanelli, Tess, in una sola opera.

I programmi che la tournée Toscanini eseguirà in Svizzera, saranno composti con i seguenti brani: Mozart, *Ouverture Flauto Magico* - Respighi: *I Pini di Roma* - Rossini: *Sinfonia Guglielmo Tell* - Verdi: *Sinfonia Vesperi Siciliani* - Plick Mangiagalli: *Notturmo e Rondò* - Wagner: *Sinfonie Maestri Cantori e Tannhäuser* - Beethoven: *Sinfonia eroica* - Sinigaglia: *Ouverture Le baruffe chiozzotte* - Mendelssohn: *Notturmo e Scherzo dal Sogno di una notte d'estate* - Stravinski: *Petruska* - Weber: *Ouverture Oberon* - Haydn: *IV Sinfonia* - Debussy: *Iberia* - Sibelius: *Il cigno di Tuonela*.

E' fissata per i primissimi di settembre la partenza da Milano del Coro del Teatro alla Scala che, diretto e condotto dal M.^o Vittore Veneziani, compirà una grande tournée in Svizzera e in Germania.

I programmi comprenderanno i mottetti di Palestrina: *Ecce quomodo*, *Tenebrae factae sunt*, *Super flumina Babylonis*; Vittoria: *Tantum ergo*; Lotti: *Crucifixus, Sanctus*; e poi, madrigali di Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, e canzoni di Azzaiolo, Pesenti, Banchieri, Vecchi.

A queste musiche, che appartengono al periodo aureo della nostra letteratura polifonica vocale, saranno aggiunte canzoni regionali venete (raccolte da E. Wolf-Ferrari), piemontesi (Sinigaglia), romagnole (B. Pratella) e alcuni

cori di autori moderni: Pizzetti, Veneziani, Luaidi, Bianchini.

Tempo fa dall'Associazione della Stampa di Roma partì l'iniziativa della costituzione di un Ente autonomo per la gestione di un teatro di musica nazionale a Roma. Furono fatti allora parecchi studi, che poi, per cause diverse, rimasero interrotti; ma l'idea è stata recentemente ripresa per opera di vari cittadini, i quali scelsero a loro presidente l'on. Romeo Gallenga. Secondo notizie del *Giornale d'Italia*, con atto di notaro si è costituito l'Ente autonomo. Si assicura che membri del Governo abbiano assicurato l'interessamento dello Stato all'impresa.

Alfano ha terminato una *Sonata* per violoncello e pianoforte, e Malipiero delle brevi composizioni per pianoforte. Casella sta lavorando ad una *Partita* per pianoforte e piccola orchestra; Labroca ad una *Sinfonia* per orchestra da camera; Rieti ad un *Concerto* per pochi strumenti, appena dopo aver finito tre brevi composizioni per piano a quattro mani.

Ettore Moschino ha da tempo consegnato al maestro Francesco Cilèa, direttore del Conservatorio di Napoli, un suo libretto drammatico in tre atti dal titolo *La rosa di Pompei*. Si assicura che l'autore di *Adriana* ha quasi musicato tutta la nuova opera.

Il sig. Carlo Schmidl, Trieste (G. d'Annunzio 2) desiderando completare il suo Dizionario chiede notizie sul famoso tenore Carlo Bou-

cardè che interpretò per il primo il *Trovatore* a Roma, il 19 gennaio 1853.

Il maestro Guido Laccetti, autore di diverse opere tra cui *I Carnascioli*, recentemente applauditi al Costanzi, ha vinto il Concorso alla Cattedra di Armonia, Contrappunto e Composizione nel Conservatorio di Palermo.

E' terminata alla Cassazione di Roma la lunga causa intentata dal maestro Pennacchio — vincitore del primo Concorso Mak-Cormik con l'opera *Erica* — agli eredi del maestro Cleofonte Campanini, per la mancata rappresentazione dell'opera stessa.

La Suprema Corte ha dato pienamente ragione al compositore, confermando il giudizio d'Appello, che faceva obbligo di rappresentare *Erica* entro un anno.

Il prof. Giuseppe Radiciotti, in un articolo su « Spontini a Berlino », invocava recentemente che fosse fatta trarre copia dell'opera *Agnese di Hohenstaufen*, di Spontini, il cui originale manoscritto è conservato nella capitale tedesca insieme con altre partiture scritte durante il suo soggiorno colà. A tale compito ha voluto provvedere il Municipio di Jesi ordinando la copia e mettendo perciò a disposizione la somma di lire novemila. La partitura consta di tre volumi, e l'opera fu giudicata dal critico tedesco Spitta, una delle più potenti creazioni dello Spontini, degna di essere messa accanto alla *Vestale* e più ispirata dell'*Olimpia*.

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamine vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

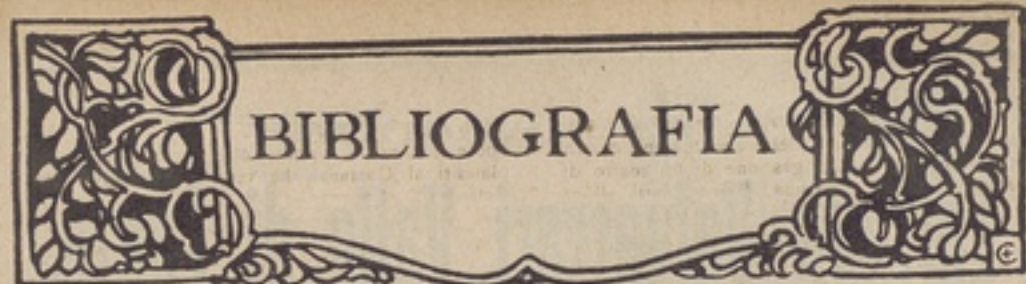
Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamina; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO



EDIZIONI RICORDI

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

ALFANO (P.). Sei Liriche:

- (119716) N. 1. *Dormiveglia*. Poema di G. Lipparini. Ms. o Br.
(119717) » 2. *I tuoi occhi...* Parole di F. de Lupis. S. o T.
(119718) » 3. *Al chiarore della mattina...* Parole di F. de Lupis. S. o T.
(119719) » 4. *Perchè piangi?* Parole di F. de Lupis. S. o T.
(119720) » 5. *Malinconia*. Versi di Lilla Lipparini. S. o T.
(119721) » 6. *Non partire, amor mio...* Poema di R. Tagore. Ms. o Br.
(119722) Unite.

BILLI (V.) (119892). *Segreto di Zingara*. Canzone Spagnola. Versi di Tina Rontani. Op. 403. Ms. o Br. (Servibile anche per Pianoforte solo).

(119913). *Stornellata sull'Arno* (Visione trecentesca). Versi di Tina Rontani. Op. 404. Ms. o Br. (Servibile anche per Pianoforte solo).

(119912). *La canzone del fiore*. Leggenda Indiana (Tango). Versi di Tina Rontani. Op. 406. Ms. o Br. (Servibile anche per Pianoforte solo).

GARCIA-MANSILLA (E.) (119898). *O dolce infante!* (Souvenir de Saragozza). Ms. o Br.

PIANOFORTE

Composizioni originali

BILLI (V.) (119892). *Segreto di Zingara*. Canzone Spagnola. Op. 403. (Servibile anche per Canto e Pianoforte).

(119913). *Stornellata sull'Arno* (Visione trecentesca). Op. 404. (Servibile anche per Canto e Pianoforte).

(119912). *La canzone del fiore*. Leggenda Indiana (Tango). Op. 406. (Servibile anche per Canto e Pianoforte).

VIOLINO E PIANOFORTE

PAGANINI (N.) (E. R. 534). *I Palpit.* Variazioni. Op. 13. (G. Maglioli).

PIZZETTI (I.) (119894). *Tre Canti*: I. Affettuoso — II. Quasi grave e commosso — III. Appassionato.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.) (119895). *Tre Canti*: I. Affettuoso — II. Quasi grave e commosso — III. Appassionato.

DUE FLAUTI

BRICCIALDI (G.) (E. R. 506). *Graa Duetto*. Op. 118. (A. Veggenti).

LIBRETTI d'Opere teatrali

LA CITTÀ MORTA. Opera in tre atti di P. Schott (da « *Bruges la morte* » di G. Rodenbach), per la musica di E. W. Korngold. (per l'Italia e l'America del Sud).

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

ADAMI (G.). *Commemorazione di Giacomo Puccini*. (Tipografia Impresa Gener. Affissioni e Pubblicità, Milano).

BUSTICO (G.). *Bibliografia di un musicista novarese*. (Tip. Litografia Galland, Vercelli).

CAMETTI (A.). *Paestrina*. (Bottega di Poesia, Milano).

DAGNINO (E.). *Marzo Enrico Bossi*. Cenni biografici. (Pontificia Scuola Sup. di Musica Sacra, Roma).

DELLA CORTE (A.). *Falstaff*. (Bottega di Poesia, Milano).

WAGNER (R.). *Pagine d'arte italiana*. 1834-72. (Bottega di Poesia, Milano).

MUSICA DIDATTICA

BUYA (A.). *Nuovo metodo per Violino con la teoria del Tetracordo*. Parte II. Fasc. IV. Seconda e Terza Posizione. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MARKOVITCH (A.). *La Grammaire du Violoniste*: Texte explicatif. — Atlas des dessins de la partie: Le Bras droit; L'Archet. (O. Sevik, Pisek).

PEDRON (C.). *Nuova serie di Esercizi per lo Studio progressivo del Basso senza numeri*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MUSICA SCENICA

GLUCK (C.). *L'Ivrogne Corrigé ou Le mariage du diable*. Opéra Comique en deux Actes. Livret d'Anseaume. Rédaction de V. D'Iny pour Piano et Canto. (M. R. Legault, Paris).

ORGANO

FLOYD (A. E.). *Te Deum in D*. Voices, Organ. (Augener Ltd., London).

GALLETTI (P. M.). *Ave Maria*. Mottetto per Contralto o Tenore o Baritone con Organo od Armonio. — *Salve Sancte Pater et O sanctissima Anima a due Voci pari con Organo od Armonio*. (Tip. Porciancola, S. Maria degli Angeli).

MALLY (A.). *Organ Works*: Marche solennelle. — *Plumes Bourles*. (Augener Ltd., London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zannoni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Società Anonima
Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
 Bianche e Colorate da scrivere, da
 Stampa, da Registri, per Musica, fine,
 mezze fine ed ordinarie, da Impacco,
 da Giornali, di puro straccio per do-
 cumenti, ecc.; Filigranate finissime;
 Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
 tutti gli usi; Bristol sopralfini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in
 genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da
 edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

**Fabbrica propria di pasta meccanica
 a GERMAGNANO (Torino)**

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
 Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

VINCENZO MASCIONI

Casa fondata
 nel 1829

- ORGANI - PNEUMATICI -
 AUTOMATICI - PATENTATI

Casa fondata
 nel 1829

(COMO) CUVIO (COMO)

FORNITORE:

Duomo di Milano, Fano, Venezia,
 Vercelli, Fermo, Lugano e Basilica
 di S. Giusto, Trieste; del Regio
 Conservatorio di Napoli; del Liceo
 Musicale di Pesaro, Venezia, Ber-
 gamo e Padova; dell'Istituto dei
 Ciechi di Bologna, Carducci di
 Como e Scuola Corale Castello
 Sforzesco di Milano.

ONORIFICENZE:

Diploma d'Onore, Como; Meda-
 glia d'Oro, Napoli; Esposizione
 Internazionale Milano 1906, Gran
 Premio (massima onorificenza);
 Diploma di Benemerita (del Co-
 mitato) e Medaglia d'Oro (del Pre-
 sidente); Pisa 1909, Primo Premio,
 Grande Medaglia d'Oro del Som-
 mo Pontefice.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S.
 Luca, 52-54. - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via
 Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.

Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.

— G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PADOVA.

« Bottega di Musica » - Via Roma, 25.

PALERMO.

G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo
 Francavilla.

PERUGIA.

Tito Belati - Editore Musica per Banda.

ROMA.

G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TORINO.

Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti
 musicali e Musica.

TRIESTE.

Tedeschi & Obersnu - Corso Vlt. Eman., 26.

Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.

Strumenti e Accessori.

NAPOLI.

P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

fondata nel 1880

INGROSSO

DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
 Esclusività di vendita dei veri e
 rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
 Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
 DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

Del numero speciale di "Musica
 d'oggi", dedicato a GIACOMO
 PUCCINI, oltre le copie offerte
 in dono agli abbonati, abbiamo
 fatto una edizione speciale che
 mettiamo in vendita al prezzo di
 L. 5.— la copia



STRUMENTI MUSICALI
 IN GENERE

BAROZZI PIETRO

LUINO

(Lago Maggiore)
 Casa propria - Telefono 1-12

Chiedere Catalogo campioni

PUBBLICAZIONE MENSILE—C. C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO VII. LUGLIO MCMXXV

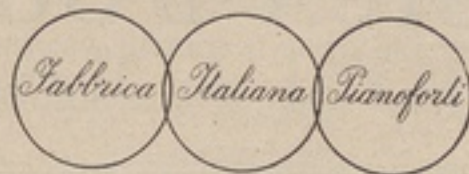


*Raffreddori
Influenza
Nevralgie
Dolori reumatici
Mali di testa
Dolori di denti*

SI GUARISCONO
PRENDENDO I DISCOIDI
DI

ASPIROLINA

IN TUBETTI DA 10 E DA 20 DISCOIDI
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI
AUTOPIANI
HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 VIAREGGIO, 2 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

DE RENSIS R. - I centenari musicali: Alessandro Scarlatti - Antonio Salieri	Pag. 207	- Estero	Pag. 217
RADICIOTTI G. - Chi è l'autore della famosa siciliana « Tre giorni son che Nina? »	» 208	VITA MUSICALE: Pel diritto d'autore. - Teatri. - Concerti	» 225
CAMETTI A. - Ruggero Giovannelli	» 211	RECENSIONI: I giudizi della critica su « Nazareth » di Vittadini. - Opere d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera	» 228
BONAVENTURA A. - Il sentimento della fanciullezza nella musica	» 213	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	» 232
RIVISTA DELLE RIVISTE: Maurice Ravel e l'ora presente. - Italia.		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. Altre edizioni	» 234

BRANI MUSICALI:

TONI A.: Felicità — CASAVOLA F.: En regardant la lune.

MUSICA VOCALE DA CAMERA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

AUTORI DIVERSI

Piccola Antologia Settecentesca

Ventiquattro Arie e Duetti inediti o rari scelti da ANDREA DELLA CORTE in relazione al libro sull'«Opera comica italiana nel 700» riveduti e trascritti da V. FEDELI, G. F. GHEDINI, F. M. NAPOLITANO, F. VATELLI:

PERGOLESI (G. B.) (119611). LO FRATE 'NNAMORATO. Aria di VANNELLA: <i>Già, crediteme.</i>	PICCINNI (N.) (119624). LA MOLINARELLA. Aria di LEBBINA: <i>Se queste amare lagrime.</i>
— (119612). — Canzone di VANNELLA: <i>Chi disse cu la femmena.</i>	PAISIELLO (G.) (119625). LA SERVA PARRONA. Aria di SERPINA: <i>Donne veghe.</i>
DA CAPUA (R.) (119613). LA ZINGARA. Duetto di NISA e CALCANTE: <i>Elle può credermi.</i>	— (119626). LA BELLA MOLINARA. Aria di RACHELINA: <i>La Rachelina.</i>
— (119614). — Aria di NISA: <i>Si, caro ben, sarete.</i>	— (119627). — Duetto di RACHELINA e NOTAIO: <i>Il mio garzone il piffero suonava.</i>
— (119615). — Duetto di NISA e CALCANTE: <i>Amor, oh che diletto!</i>	SALIERI (A.) (119628). LA GROTTA DI TROFONO. Aria di DORI: <i>Un bocconcino d'amante.</i>
GALUPPI (B.) (119616). IL MONDO BELLA LUNA. Aria di LISSETTA: <i>Quando si trovano, le basse femmine.</i>	SARTI (G.) (119629). FRA I BUE LITIGANTI IL TERZO GODE. Aria di MENDONE: <i>Come un agnello.</i>
PICCINNI (N.) (119617). CIOCHINA O LA BUONA FIGLIOLA. Aria di CIOCHINA: <i>Vieni al mio seno.</i>	BIANCHI (F.) (119630). LA VILLANELLA RAPITA. Aria di MANDINA: <i>Veh! come? dove sono?</i>
— (119618). LE VICINE DELLA SORTE. Canzone di SILVIA: <i>Tornato è il bel sole.</i>	GUGLIELMI (P. A.) (119631). I FINTI AMORI. Aria di DON PASCAZZO: <i>Senza rime 'na varchetta.</i>
— (119619). LE CONTADINE BIZZARRE. Duetto di FIORINA e AURETTA: <i>Pare appunto un amoroso.</i>	— (119632). L'INGANNO AMOROSO. Aria di GIANNICCA: <i>Cari occhietti vezzosetti.</i>
— (119620). LA VILLEGGIATURA. Aria di LINDORA: <i>Attento sotto un albero.</i>	CIMAROSA (D.) (119633). I TRACI AMANTI. Duetto di LENA e GIORGIOLONE: <i>Ove fuggo?</i>
— (119621). LA MOLINARELLA. Aria di ERGASTO: <i>Non partir!</i>	— (119634). LE STUZZIE FEMMINILE. Duetto di FILANDRO e BELLINA: <i>Un palpito atroce.</i>
— (119622). — Aria di ANSELMO: <i>È la femmena.</i>	
— (119623). — Aria di BRUNETTA: <i>Vaje sapite.</i>	

(119635). La raccolta completa in elegante cartella in tela e oro.

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO



I CENTENARI MUSICALI

Alessandro Scarlatti - Antonio Salieri

Ricorrono, in quest'anno 1925, doppiamente, giubilare (anno santo e venticinquesimo del regno di Vittorio Emanuele III), tre importanti centenari musicali. Queste date secolari, che talora danno sfogo alle più vuote accademie rettoriche, tal'altra, come nel caso nostro, vengono opportunamente a riaccendere gli spiriti, a riparare dimenticando, a rivendicare ingiustizie, a colmare lacune storiche.

Non possiamo, infatti, lamentarci nei riguardi di Palestrina. Non s'è neppure parlato, è vero, della edizione italiana dell'opera completa, per la quale tante parole ed energie sono state sciupate invano; ma in compenso molte commemorazioni, importanti esecuzioni e finanche l'attesa monografia, dovuta ad Alberto Cametti. In sostanza, un notevole impulso agli studi palestriniani, che, indubbiamente progrediranno.

Invece, quasi inosservati son passati o passeranno i centenari di due altri morti insigni musicisti.

Di Alessandro Scarlatti (1659-1725), che io coppia, non c'è stata che una fugace rievocazione in un concerto all'Augusteo romano. Nessuna fioritura di nuove indagini, di scritti, di esecuzioni, atta ad avvalorare una incontestata verità storica ed estetica: cioè il potente, originale impulso dato da Scarlatti a tutte le forme della composizione musicale.

Nel genere polifonico egli ravviva la tradizione palestriniana con uno spirito di modernità venutogli dalla lunga consuetudine con la monodia accompagnata. Alcuni mottetti a quattro voci — asserisce il Pannain che è uno dei più seri e geniali studiosi italiani — accompagnati dal quartetto ad archi e dall'organo, sono splendidi; il *Tu es Petrus*, a due cori, formidabile nella solennità delle otto voci, è un au-

tentico capolavoro; una *Messa* alla Palestrina, a quattro parti, ha tutti i caratteri del contrappunto risorto sulle nuove esigenze della tonalità; alcuni dei molti *oratori* vibrano di commosso lirismo. La *Vergine addolorata*, per esempio, meriterebbe di essere tratta dall'oblio per la robusta ispirazione, che l'accosta alle opere migliori di G. S. Bach.

Bach, come si sa o si dovrebbe sapere, si è nutrito incessantemente della musica dei nostri Frescobaldi, Lotti, Vivaldi ed anche di Scarlatti, di cui ha riprodotto speciali atteggiamenti di forma e di pensiero. E si sa pure che altri autori stranieri, primo Haendel, studiarono, ammirarono ed imitarono Scarlatti.

Ma dove eccelle e s'immortalò il nome del trapanese è nell'opera teatrale. Egli arricchisce l'opera veneziana, trasportandone il primato a Napoli, di nuovi elementi espressivi. L'aria, con la ripresa *da capo*, acquista più largo respiro, il *recitativo secco* si accompagna a movimenti orchestrali e diviene un vero e proprio strumento drammatico.

Allo Scarlatti si deve, se non la creazione della «ouverture», certamente una più razionale ed artistica funzione di essa. Egli imprime una diversa fisionomia alla «ouverture» del Lulli, detta francese. Così, l'*aria grave*, che apriva il pezzo e si ripigliava, poi, al terzo tempo nella chiusa, diviene il secondo tempo e costituisce l'*andante*; mentre il secondo motivo più mosso, che prima occupava la parte centrale del lavoro, viene da lui collocato all'inizio. Ed ecco l'«ouverture» italiana.

Ma, a proposito di questa denominazione, è bene ricordare, qui, che il brano strumentale che precede una rappresentazione è di origine assolutamente italiana. La prima «ouverture» scritta per un'opera è la *Toccata* d'introduzione all'*Orfeo* di Monteverdi (1607): un tipo più concreto lo troviamo nel *San'Alessio* di Stefano Landi e nel *Giulio* di Francesco Cavalli.

Questi, in piccoli appunti, sono i motivi di gloria dello Scarlatti, che allo stile musicale

della sua epoca impronta un carattere spiccatamente nazionale.

•••

L'altro centenario è quello di Antonio Salieri (Legnago 1750, Vienna 1825), il cui nome è ricordato ancor oggi soprattutto perchè fu maestro di Beethoven.

Il grande di Bonn apprese lo stile vocale proprio dal Salieri, di cui frequentò la scuola per molti anni (dal 1793 al 1802) e di cui ebbe una profonda ed immutata venerazione. Alcuni scrittori sogliono sminuire l'importanza degli insegnamenti del Salieri per sminuire l'influenza della musica italiana su Beethoven; ma ormai i documenti smentiscono questa, che non è altro che una tesi artificiosa e proterva.

Per consiglio di Salieri e nella sua maniera Beethoven compose molti pezzi per canto, che risentono più dell'aria drammatica all'italiana, che della romanza o del lied. Sono ben note la cantata *Adelaide* e la scena ed aria *Ah, perfido!* su testo italiano, che possono considerarsi saggi prelude al *Fidelio*.

Fra gli appunti di Beethoven si legge questa nota: « Per ben comporre un recitativo, la cosa più utile è quella di declamare subito la poesia a sè stesso, come farebbe un attore intelligente. Chi non può far ciò è vano che ricorra ad altri espedienti ».

Ora, osserva Chantavoine, questa sapiente considerazione era ignota a Beethoven prima di avvicinare il Salieri, ed in seguito ispirerà tutta la sua musica vocale.

La vita artistica, lunga e fecondissima del Salieri è stata fortunata e brillante. Di qui, forse le accuse dei contemporanei, a cui fanno eco anche scrittori odierni, tanto che in questi giorni, in una reputata rivista francese, s'è rievocato il giovane Salieri come un furbo sfruttatore dell'amicizia del vecchio e glorioso Gluck, nè si è tacitata la triste leggenda d'aver egli addirittura avvelenato l'infelice Mozart.

Certo egli seppe procacciarsi una fama grandissima ai suoi tempi e seppe, con oltre quaranta opere e quasi altrettanti successi, mantenersi l'uomo del giorno e il maestro alla moda. Era abile, combattivo, simpatico, intraprendente e riusciva a vincere tutte le battaglie; ma la sua musica dovette, anche per virtù proprie, procacciargli la immensa e durevole fortuna. Le sue opere sovrabbondano di schietta melodia e si distinguevano per quel rinomato senso di espressività, per cui accorrevano alla sua scuola Beethoven, Schubert, Liszt....

Quando Salieri voleva fare il maggiore elo-

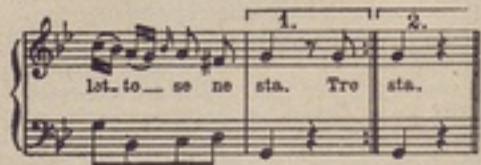
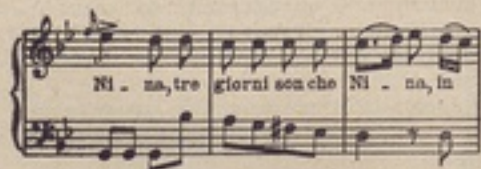
gio d'una musica cantata diceva: *esprime assai bene le parole*. Il che significa che il maestro veneto non era insensibile all'evoluzione estetica dei tempi di Gluck.

RAFFAELLO DE RENSI

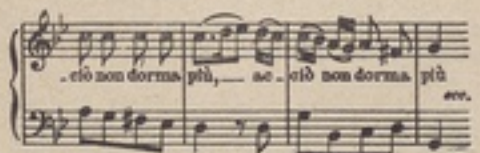
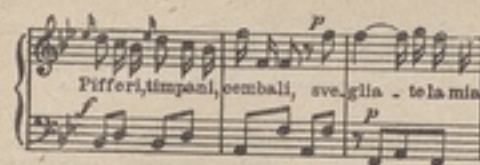
Chi è l'autore della famosa siciliana "Tre giorni son che Nina,,?"

Trattasi della presente questione, una quindicina d'anni or sono, nel mio libro G. B. PERGOLESI, *Vita, opere ed influenza su l'arte* (Roma, Casa Editr. « Musica », 1919), ma, poichè vedo che essa non è ancora ben nota nemmeno a chi fa professione di critico e che si crede di poter rispondere vittoriosamente alla domanda, mostrando il dizionario del Riemann o quello del Grove, reputo opportuno ritornare su l'argomento.

Sino a tutto il secolo XIX, a nessuno venne in mente di dubitare che autore di questa squisita e commovente canzonetta fosse il Pergolesi: tutte le copie, manoscritte o a stampa, che se ne conservano, non portano altro nome che il suo. (1).



(1) Con accompagnamento di 2 violini, viola e Basso si trova manoscritto in molte biblioteche; a stampa fu pubblicata, nel settecento, a Londra e ad Offenbach; nell'ottocento, a Berlino (ediz. Teichner, Schlesinger, Boos und Bock), a Vienna (Spina), a Napoli (Girardi), a Milano (Ricordi), ecc., ora in partitura, ora per canto e piano; fu trascritta per piano dal celebre Thalberg, e ridotta a terzetto (2) per tenore, baritono e basso dal maestro napoletano Vincenzo Cirillo...; e sempre sotto il nome dell'autore della *Serva padrona*.



Primo a regare al Pergolesi la paternità di questa composizione fu il dr. Filippo Spitta (2), già professore di storia musicale nell'università di Berlino e musicologo di grande reputazione.

Durante le ricerche da lui fatte per uno studio su Rinaldo da Capua, musicista contemporaneo del Pergolesi, ebbe occasione di esaminare alcuni esemplari della traduzione della *Zingara* (intermezzo del Da Capua), pubblicata da Carlo Simone Favart, commediografo francese del secolo XVIII, sotto il titolo di « *La Bohémienne* », *comédie en deux actes en vers, mêlée d'ariettes, traduite de « La Zingara », intermède italien, par M. Favart. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi le 28 Juillet 1755 et à la Cour devant Leurs Majestés le 1. Décembre de la même année et le 11 Févr. 1756.*

Al testo francese di questa *parodia*, Carlo Francesco Clément (e non il Favart, come afferma lo Spitta) adattò la musica della *Zingara*, aggiungendovi arie e duetti di altri autori senza indicazione del loro nome, come può vedersi nella partitura stampata nel 1756 a Parigi dal De La Chevalière.

Però nell'esemplare contenuto nella raccolta delle opere del Favart (*Théâtre de M. Favart, ou recueil des Comédies, Parodies et Opéras comique qu'il a donné jusqu'à ce jour, avec les airs etc.*) si trova quasi sempre sopra il testo francese il principio del testo originale italiano, appartenente alla musica che vi fu adattata. So-

(2) Spitta's Musikgesch. Aufsätze. - Berlin, 1894 (Pagina 147 e segg.).

pra le parole « Examinez sa grace » si legge: *Tre giorni, che è appunto il principio del testo della siciliana.*

Si noti che nell'intermezzo non v'è alcun personaggio di nome Nina e che perciò nella partitura italiana della *Zingara* manca questo pezzo; ma, per il solo fatto che, mentre gli altri pezzi interpolati nella traduzione del Favart recano quasi sempre l'indicazione dell'opera donde furono tolti, questo non ne ha alcuna, il dott. Spitta ne crede autore il Da Capua.

« Se l'autore fosse il Pergolesi — egli dice — « sarebbe difficile spiegarsi perchè il Favart lo tenne qui segreto, mentre lo nomina altrove ».

All'obiezione che la siciliana fin dalla prima metà del secolo XVIII fu stampata a Londra sotto il nome del Pergolesi, risponde che l'editore inglese si servì di questo nome per *réclame*. Ma che necessità c'era di ricorrere ad una mistificazione, se la canzonetta, già tanto celebre ed universalmente ammirata, si raccomandava da sè?

Le ragioni addotte dal dott. Spitta in sostegno della propria tesi non mi sembrano punto convincenti; e nondimeno il dott. Riemann si affrettò ad affermare *recisamente* nel suo « *Musik Lexikon* » (ritenuto per vangelo anche in Italia) che Rinaldo da Capua è il vero autore della canzonetta *Tre giorni, falsamente attribuita al Pergolesi!*

•••

Ma non tutti gli studiosi credettero risolta in tal modo la questione. Wm. Barclay Squire (3), il dotto bibliotecario della sezione musicale del British Museum di Londra, prese a far nuove indagini, che lo portarono a negare anche al Da Capua la paternità della celebre canzonetta.

Essa, infatti, parecchi anni prima che nella *Zingara*, era stata interpolata col testo italiano nella partitura dei *Tre cicisbei ridicoli*, opera di un oscuro compositore milanese del secolo XVIII, Natale Resta, rappresentata e stampata a Londra nel 1749. Anche qui la canzonetta si presenta senza nome di autore. Si aspetterebbe, quindi, che il Barclay Squire, ragionando presso a poco come il dott. Spitta, ne ritenesse autore il Resta; ma non è così. « Alcune circostanze contemporanee » — egli scrive, ma senza dichiarare quali siano queste circostanze

(3) Musical Times del 1° aprile 1899 e Zeitschrift der Intern. Musikgesell., Anno II, p. 67-69.

« dimostrano che essa uscì dalla penna di Vincenzo Ciampi », compositore piacentino, che faceva parte della compagnia dei musicisti scritturati per il 1749 dall'impresario del teatro italiano di Londra.

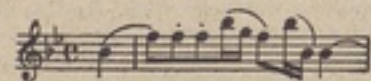
Sembra a voi che questa seconda designazione abbia sostegni più solidi della prima? A me no; eppure il Grove si affrettò ad accettarla senza riserve nell'ultima edizione del *Dictionary of Musik and Musicians*.

Come si vede, gli stranieri mostrano di seguire con molto interesse e di tenere in gran conto i risultati degli studi dei loro compatriotti; giudizio che non si può ripetere, pur troppo, per gli Italiani.

Della questione mi occupai anch'io, come ho detto, nella biografia del Pergolesi e, dopo avere studiato quanto meglio potei il nostro settecento musicale, esaminando quasi tutte le opere del grande Jesino e molte dei compositori del suo tempo, mi convinsi che la tradizione non ha torto.

Lo stile ed il carattere di questa composizione non possono ingannare. Nella soave mestizia che da essa emana, nel vivo pathos che l'anima tutta ravvisa la nota individuale, che contraddistingue il Pergolesi da tutti i maestri contemporanei; ma v'ha di più: certi movimenti, certi ritmi, certe figurazioni e persino intere frasi s'incontrano in altre composizioni di lui.

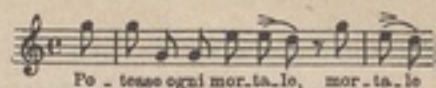
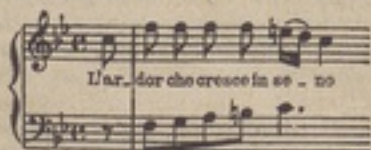
Si legga la frase di spunto (« Tre giorni son che Nina, che Nina »), e si confronti con lo stacco della seconda sonata per due violini e basso numerato:



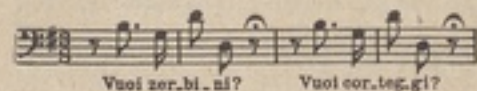
e, meglio ancora, col principio della seconda parte dell'aria di Aristeo nel primo atto dell'*Olimpiade*:



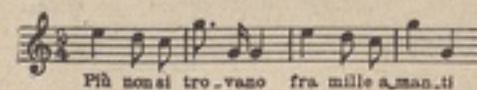
e con due passi dell'oratorio *La morte di S. Giuseppe*, nel primo dei quali si trova anche la stessa scala ascendente nel basso:



Si veda ora la frase iniziale della seconda parte del pezzo (« Pifferi, timpani, cembali ») e si confronti con un passo dell'aria di Colognani nel *Maestro di Musica*:



e, meglio ancora, col principio della seconda parte dell'aria di Argene nell'*Olimpiade*:



Anche la frase di risposta alla precedente (« Svegliate la mia Nina ») si trova, nota per nota, con la sua ripetizione e persino nello stesso tono, nella prima aria del soprano nell'intermezzo *Livietta e Tracollo*:



In conclusione: poichè ho dimostrato che le frasi principali, le idee madri dell'intera siciliana appartengono al Pergolesi, a quale altro autore potrebbe essere attribuita questa composizione se non ad un plagiatore?

GIUSEPPE RADICIOTTI.

Recentissima pubblicazione

ARRIGO BOITO

“NERONE”

Tragedia in quattro atti
Opera completa per Canto e Orchestra

(Partitura in formato cm. 23 x 17)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Ruggero Giovannelli

Note Biografiche



L'anno preciso in cui Ruggero Giovannelli venne alla luce non è conosciuto, perchè i registri delle parrocchie di Velletri rimontano soltanto agli ultimi anni del '500. Qualche lessicografo fissò la nascita del Maestro intorno al 1500, calcolandola in base al suo primo lavoro conosciuto (un madrigale), che fu stampato in una raccolta miscelanea del 1582. Sappiamo però il nome del padre suo, ch'era Francesco, come risulta da due atti notarili da me rintracciati in Roma, stipulati in occasione della compra fatta da Ruggero, in Velletri, nel 1857, di una vigna e di un canneto nel luogo detto « la terza de Sancta Maria del dono » di proprietà di un Orazio Giovannelli. A quella data « d. Franciscus de Giovannellis civis veliternus » era già morto.

La prima notizia che si ritrova della carriera artistica del nostro compositore, è il suo ingresso nella cappella musicale della chiesa nazionale francese di San Luigi: egli fu nominato direttore il 6 agosto 1583, succedendo al prete belga Giovanni Pello, e fu il quarto maestro italiano di quella rinomata cappella, dopo Annibale Zoilo, Giovanni M. Nanino e Francesco Soriano; tutti compositori, come si vede, di cospicua fama.

Il Giovannelli restò per circa otto anni in quella chiesa, fino cioè al 1° aprile 1591, godendo l'abitazione gratuita e fruendo di uno stipendio di 18 scudi mensili, nel quale era compreso anche il rimborso del mantenimento e l'istruzione di quattro *pueri cantus*. In questo periodo pubblicò tre Libri di Madrigali a 4 e 5 voci (1585, 1586 e 1589), un Libro di Villanelle a 3 voci (1588) e un Libro di *Sacrarum modulationum* a 5 e 8 voci (1589).

Egli lasciò la chiesa nazionale francese per entrare quale maestro al Collegio Germanico-ungarico, cui era annessa anche la cappella della chiesa di Sant'Apollinare, e quivi rimase tre anni, dando alle stampe, nel frattempo, il primo Libro di Mottetti a cinque e otto voci (1593). I limiti di tempo della sua permanenza in quel Collegio sono compresi, dallo storico dell'istituto stesso, lo Steinhueber, nel periodo 1590-95; ma oggi possono essere fissati tra il primo aprile e il 12 marzo 1594;

data, quest'ultima, che segna l'ingresso del Giovannelli nella Cappella Giulia in San Pietro in Vaticano.

Dopo la morte del Palestrina (2 febbraio), il Capitolo della basilica vaticana s'era trovato nella imbarazzante situazione di dover scegliere un degno successore all'altissimo Maestro. Tra i concorrenti al posto, i più idonei erano stati giudicati G. A. Dragoni, scolaro del prenestino, e il Giovannelli; ma il Capitolo reputò più saggio partito di rimettere la scelta al Prefetto della Cappella musicale, il quale senz'altro elesse il compositore veliterno. Nei cinque anni in cui il Giovannelli tenne l'importante impiego, dette alla luce due Libri di Madrigali a 5 voci (1593 e 1598); il secondo Libro fu dedicato al celebre cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621), stretto congiunto di Clemente VIII.

La protezione di quel porporato — presso il quale il compositore era entrato al servizio, seguendolo anche nei suoi viaggi a Ferrara, a Firenze, a Ravenna e nella sua villeggiatura a Frascati — valse al Giovannelli la nomina a cappellano cantore pontificio, la più alta aspirazione cui potesse mirare un cultore di musica sacra in Roma. Fu nominato senza esame, per mandato del pontefice (ch'era sempre l'Aldobrandini), il 7 aprile 1599, in qualità di tenore, con lo stipendio di 220 scudi all'anno, oltre i proventi straordinari. Al medesimo papa dedicò poi un secondo Libro di Mottetti a 5 voci, stampato nel 1604.

Restò a quel posto fino alla sua morte, cioè per più di un quarto di secolo, servendo, oltre Clemente VIII, Leone XI, Paolo V, Gregorio XV, e Urbano VIII; resse almeno per due volte, nel 1612 e nel 1614, la carica annuale di maestro direttore *pro-tempore* della Cappella, e nel 1613 esercitò anche l'ufficio di camerlengo.

Il 7 aprile 1624, compiuti i venticinque anni di servizio, andava in pensione; ma il suo riposo durò per poco; ammalatosi gravemente negli ultimi giorni di quell'anno, egli moriva il martedì 7 gennaio 1625, alle ore 18 e mezzo (cioè verso il mezzogiorno) nella casa di sua proprietà in Borgo Pio presso la Piazza Rusticucci. Il giorno seguente aveva luogo l'accompagnamento funebre alla chiesa di Santa Marta, dove fu sepolto nella tomba comune. Ecco il breve ricordo che, a proposito del suo trasporto, si legge nel diario del puntatore Severi della Cappella pontificia:

« Mercoledì a sedeci hore tutti li sig. compagni si trovorno a casa del morto, s'avviorno innanzi le fraterie e le compagne di mano in mano, do-

po il cataletto tutti li compagni a doi a doi con l'intervento di mons. sacrista e suo compagno, il signor Carlo Antonio (maestro delle cerimonie) e cappellani, scrittori e custode; l'accompagnamento in Santa Maria dove che arrivati in chiesa, li cantassimo la messa; finita che fu li fu cantato il Libera me Domine. Iddio sia quello che habbi raccolto quella benedett'anima ».

Il Giovannelli fu assai stimato ed ebbe fortuna in vita. Le sue numerose ed importanti opere di genere sacro sono per la maggior parte inedite (molte si trovano oggi nelle biblioteche all'estero, donde le trasse con devoto affetto di concittadino Vincenzo Argentini), e quindi l'esecuzione di esse restava per lo più nell'ambiente romano. Le composizioni da camera, invece, tutte a stampa, ne sparsero il nome per l'Italia e fuori. I sette Libri di Madrigali e Canzonette, che contengono in totale ben 143 lavori (4 a otto voci, uno a sette, 3 a sei voci, 59 a cinque, 33 a quattro, e 43 a tre voci) ebbero parecchie ristampe, e di un volume di madrigali si conosce la sesta edizione! Ciò dimostra con quale favore il pubblico accogliesse e gustasse le opere del sapiente musicista velitero; le quali non offrono una spiccata originalità d'invenzione, ma si riconoscono per lo stile grandioso, dalle linee ampie e sonore, per la finitezza dello sviluppo, per la vivacità dei ritmi e per la genialità degli impasti vocali.

ALBERTO CAMETTI.

La città di Velletri, nella ricorrenza tre volte centenaria della morte di Ruggero Giovannelli, uno dei più insigni compositori che continuarono degnamente la gloriosa scuola del Palestrina, ha voluto onorare questo suo illustre figlio, collocando una lapide commemorativa nel palazzo municipale e offrendo un concerto vocale nell'ampio e armonico teatro Ginnetti.

La simpatica festa, che rivestì la maggiore solennità per la presenza di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Fedele, e del direttore generale delle Belle Arti, gr. uff. Ardolino Colasanti, ebbe luogo nel pomeriggio del 16 giugno u. s., e si iniziò col ricevimento ufficiale delle autorità al Municipio e lo scoprimento della lapide, il cui testo, dettato dal maestro Alberto Cametti, dice così: « Al figlio illustre — Ruggero Giovannelli — compositore di musica tra i più insigni — nel secolo d'oro della polifonia classica — Maestro in San Luigi del francesi — e del Collegio germanico — Successore del Palestrina in San Pietro in Vaticano — infine Cappellano cantore pontificio — dal MDIC al MDCCXIV — La città di Velletri — nel terzo centenario della morte — VII gennaio MCMXXV ».

Il concerto, composto unicamente di musiche giovanelliane, sacre e profane (appena note, fino ad oggi, a qualche studioso e affatto sconosciute al pubblico), costituì certo il più vero omaggio alla memoria del secondo e geniale compositore. Il programma comprendeva quattro brani di genere sacro: il festoso *Hodie Christus natus est*, il patetico *Benedicta et venerabilis es*, il grandioso e potente *Lux perpetua*, tutti a 5 voci, e il *Benedictus* a

4 voci chiare della celebre Messa a 8, *Vestiva i colli*; oltre due espressivi Madrigali a 5 voci, *Tornò il ciel chiaro e Ohi come vaneggiare*, donna, e due gioiose Villanelle a tre voci.

La parte sacra, che iniziò e chiuse l'audizione, fu eseguita dal coro, sceltissimo e numeroso, nel quale le voci bianche erano affidate ai ragazzi; la musica da camera fu invece interpretata da solisti, il soprano Elena Angeloni, il contralto Maria Lazzari Gabrielli, i tenori Cecchini e Risoldi, il basso Dos Santos.

Il concerto, diretto da Alberto Cametti, che l'aveva preparato e concertato con la più amorosa cura, fu svolto in mezzo agli entusiastici applausi del pubblico che affollava il vasto teatro e che era ansioso di conoscere l'opera del celebrato concittadino. Del momento *Lux perpetua*, che ha un'impronta nettamente palestriniana, e della vivace Villanella *Donna mi fuggi ognora*, si dovette concedere la replica.

Prima del concerto il prof. Tancredi Mantovani del R. Conservatorio di Santa Cecilia, tenne una sobria e concenosa conferenza, mettendo felicemente in rilievo la vita e le opere del Giovannelli e il periodo in cui visse, preparando così il pubblico alla giusta comprensione del programma musicale.

I nostri brani musicali

Aiceo Toni, compositore di musica vocale e strumentale, critico, musicologo e direttore di orchestra, nacque a Lugo nel 1884 e studiò nel Liceo Musicale di Bologna. A lui si devono anche varie pregevoli revisioni e trascrizioni di musiche antiche.

Franco Casavola, nato a Modugno (Bari), nel 1893, studiò con i maestri La Rotella e Respighi. Giornalista, critico, scrittore letterario e musicale, milita nelle schiere di avanguardia ed ha composto musica vocale e strumentale da camera e da concerto ed anche per il teatro.

Per il consueto riposo
estivo **MUSICA D'OGGI**
non si pubblicherà in
Agosto. Il prossimo fascicolo doppio (VIII-IX)
uscirà verso la metà
di Settembre.

Il sentimento della fanciullezza nella musica⁽¹⁾

IV.

Cito ancora, senza soffermarmi ad esaminarle partitamente anche perchè non tutte a me note, tra le composizioni pianistiche del genere dovute ad autori tedeschi, oltre alle *Kinderschenen* del Mendelssohn (che sono soltanto pezzi per bimbi) i 24 pezzi del Kullak intitolati *Kinderrleben* tra cui appaiono specialmente notevoli quelli rispettivamente intitolati *Grande parata*, *La morte dell'uccellino*, *Il molino del ruscello*, *La nonna racconta una storia terribile*, *L'usignolo nel bosco*, *Un fantasma nel caminetto*; e poi dell'Heller il *Chant du berceau* e le *Scènes d'enfants*, oltre a taluni tra gli *Studi caratteristici* del Moschies.

Tra quelle di autori russi ricordo l'*Album d'enfants* dello Tschaikowski, i *Kinderskizze* e il *Souvenir d'enfance* del Moussorgski, e mi soffermo, perchè particolarmente notevoli ai fini di questo studio, sulle *Silhouettes, tableaux enfantins pour piano* di Vladimiro Rebikow. E' una raccolta di 9 pezzi, tutti di soggetto fanciullesco e tutti ben fatti: ma il raffronto degli uni cogli altri vale a metter sempre meglio in rilievo quali debbano essere i caratteri di una musica per apparirci veramente espressiva dell'anima o della vita dei bimbi. Così, in questa raccolta, noi troviamo molto felice, in questo senso, il primo pezzo che s'intitola *Les enfants paillent*. Esso, in fatto, è così scorrevole e quasi direi sdruciolevole nel movimento ondulato in 6/8 a terzine in su e in giù e in tempo rapido, che sembra proprio di vedere i bimbi che si divertono a patinare e che fanno, ogni tanto, qualche sdruciolone. Anche il secondo pezzo, *Musiciens ambulants*, è molto caratteristico. Sopra un basso ostinato e identico dal principio alla fine si svolge un tema di canzone in tempo di valzer. E' caratteristico perchè il tema è popolare ed ingenuo, proprio da ragazzi, perchè appare come sonato da strumenti a fiato e perchè sembra che l'accompagnatore non sappia modulare. E' insomma un leggiadro e ben riuscito quadretto infantile. Intorno al pezzo seguente, *La mère près du berceau*, che è una specie di ninna-nanna, si potrebbe osservare che è un po' troppo elaborato e contorto e che reca armonizzazioni troppo peregrine e preziose, al-

lontanandosi quindi da quella semplicità che è indispensabile quando si esprime musicalmente il sentimento della fanciullezza. Bisogna però ricordare che in questo pezzo non si tratta veramente del bambino, ma piuttosto della mamma. Migliore mi sembra il pezzo seguente *Jeu aux soldats*, perchè più chiaro, più semplice e più conveniente al soggetto. Col suo carattere imitativo descrive assai bene i ragazzi che giocano a fare il soldato: ed è curioso l'osservare che anche in questo, come nel già citato pezzo *Musiciens ambulants*, c'è l'assoluta uniformità, ma rovesciata: chè questa volta, invece di essere nel basso, è nel canto, mentre invece varia l'accompagnamento. Gli altri cinque pezzi della raccolta, pur coi loro indiscutibili pregi, mi sembrano meno caratteristici. Non nego che quello intitolato *Un soir dans la prairie* sia delicato, semplice e chiaro: ma esce dal tipo veramente infantile e potrebbe applicarsi anche alle sensazioni che provano gli adulti nel trovarsi di sera sul prato. Assai appropriato a ritrarre la figura de *La fée* il pezzo successivo in cui, in mezzo agli arpeggi, la mano sinistra fa il canto e la destra ha un continuato movimento a terzine: la composizione appare un tantino involuta e artificiosa; perciò poco infantile, se anche pervasa da un certo senso fantastico, appropriato all'immagine della fata.

I due pezzi che seguono, *La fillette berçant sa poupée* e *Le berger joue du chalumeau* sono molto graziosi e carini: ma il primo è una qualunque *berceuse* e il secondo è una qualunque *pastorale*. Coll'ultimo si torna nel campo fantastico: vi si descrive lo zoppicare de *La sorcière boiteuse rôdant par la forêt*, ma di veramente fanciullesco v'è poco. Ad ogni modo, questi piccoli pezzi del Rebikow meritano un buon posto nella letteratura della musica pianistica ispirata dalla fanciullezza.

E passiamo in Francia. Del belga, ma ormai francese, César Franck conosco una composizione intitolata *Les plaintes d'une poupée* scritta per una sua scolarina. E' una cosettina semplicissima, facile, senza pretese ma che mira ad esprimere, come fu detto, « la desolazione di una bambola che abbia una grossa pena al cuore ». Però, nel complesso, è più un pezzo per bimbi che un pezzo caratteristico come espressione del senso della fanciullezza.

Ricordo, passando, tra le composizioni pianistiche del genere dovute ad autori francesi il *bal d'enfants* del Gounod e i *Jeux d'enfants* del Bizet per pianoforte a quattro mani, che io non conosco, ma di cui il Bellaigue (cito ancora una volta l'insigne critico francese perchè è il

(1) V. principio nel fasc. di Aprile, Maggio e Giugno a pag. 112 e seg.; 147 e seg.; 179 e seg.

solo, per quanto a me consti, che se non di proposito si sia qua e là, in suoi studi su vari autori, occupato della musica ispirata dai bimbi) dice che « le *Bal* ne consiste qu'en un temps de galop: le spirituel *Andante* dialogué *Petit mari*, *Petite femme*, eût mérité mieux que ce titre bête. Scrupuleusement imitative, la musique de *La Toupie* tourne, ronfle et dort. La douce, mais un peu froide *Berceuse de la poupée* semble en effet ne bercer qu'un sommeil de bois et sans rêve. Tout cela c'est de l'enfance musicale et du plus aimable, ce n'est pas l'enfance en musique ou la musique de l'enfance ».

Mi soffermo invece un momento sulle composizioni di due moderni autori francesi, sempre relative all'argomento che ci occupa.

Che uno spirito così fino e delicato, così proclive alla dolcezza e così atto a penetrare nella grandezza delle cose piccole come era lo spirito di Claudio Debussy si volgesse anche a ritrarre in musica la poesia della fanciullezza non fa meraviglia: piuttosto è da rilevare (ma neppur qui da meravigliarsene) come in tale occasione la sua sensibilità di musicista modernissimo si piegasse alla più schietta e limpida semplicità.

La raccolta *Children's Corner* (*Coins d'enfants*) è formata di sei squisiti bozzetti, pieni di tenerezza e di amore. Se il primo, *Doctor Gradus ad Parnassum*, ha carattere caricaturale e mette gustosamente in parodia i celebri studi di Muzio Clementi, che spesso i ragazzi, obbligati a studiarli, considerano come un tormento, il secondo, *Imbo's lullaby* (Ninna-nanna degli elefanti) ritrae con tutta evidenza la pesantezza degli sgraziati animali e ha qualche cosa del grottesco e dell'umoristico. Originale nel suo frastagliamento la *Serenade for the doll* (Serenata alla bambola), che ci fa vedere e sentire il bimbo che canta, accompagnandosi con una piccola chitarra della quale sembra udire i pizzicati e gli arpeggi: piena di dolcezza e di soave mestizia la *Snow is dancing* (La neve danzante) nella qual pagina musicale, oltre a veder scendere e danzare i fiocchi di neve, sembra di veder palpitar il cuoricino del bimbo o della bimba invaso dalla tristezza invernale. Ed ecco il *Little shepherd* (Il piccolo pastore) che suona da ragazzo la rozza sua cornamusa; ed ecco finalmente in *Golliwogg's cake walk* il negro d'America che salta e balla agitando le braccia e tambureggiando, per accompagnarsi, sopra la suola delle scarpe. In verità, lo spirito della fanciullezza aleggia schietto e sincero in queste vaghissime composizioni Debussiane.

Di Maurice Ravel, oltre alla patetica e affettuosa *Pavane pour une infante defunte*, abbiamo i cinque pezzi per pianoforte a quattro mani raccolti sotto il titolo di *Ma mère l'Oye*. Il primo, *Pavane de la belle au bois dormant*, è una breve, lenta, piana e fresca melodia, piena di dolcezza e semplicissima pur nella sua modernità d'espressione. Il secondo pezzo *Petit Poucet*, variatissimo nel ritmo (le prime 4 battute sono una in 2/4, una in 3/4, una in 4/4 e una in 5/4) è una fluida narrazione musicale della fiaba di Charles Perrault e vuol significare l'agitazione del ragazzo che non trova più, perchè mangiate dagli uccelli, le molliche di pane che aveva seminato per ritrovare la via: poi, un movimento vivace di marcia e mille graziosi arabeschi ritraggono la serenata rivolta a *Laideronnette impératrice des Pagodes* su tiorbe fatte con gusci di noci e su viole fatte con gusci di mandorle. Quindi, in un movimento di valzer, dolce ed espressivo, con un pizzico d'umorismo, sono ritratti *Les entre-tiens de la Belle et de la Bête* e la raccolta si chiude con una melodia lenta e grave che vuol descrivere *Le jardin féérique*. Musica tutta fine, elegante, la quale dimostra come al pensiero dell'infanzia anche il Ravel abbia istintivamente sentito il bisogno di chiarificarsi e di semplificarsi.

Ricordo ancora, prima di lasciare gli autori francesi, anche la squisita *Suite* romantica del Séverac, intitolata *En vacances*, piena di sentimento e di tenerezza, dai bambini ispirata e dedicata ai bambini.

Citate ancora più che altro a titolo bibliografico, tra le composizioni pianistiche di autori stranieri più o meno ispirate dalla fanciullezza, l'elegante pezzetto del Granados *El hada y el niño*, prima brillante, poi patetico, ben ritraente colla varietà dei suoi colori il dialogo tra la fata e il bambino e poi *The Youth* (Il giovinetto) del Grieg, le *Images enfantines* dello Strens, il *Livre des enfants* del Voormolen, l'*Infant Joy* della Clarke, il *Jardin de l'enfance* del Growles, le *Scene fanciullesche* del Barmotine, *Mico et Mito* ed altri pezzi infantili del Cools, passo a far cenno di alcune dovute a compositori italiani moderni e con tale cenno porrò termine a questo studio.

Ricordo innanzi tutto la raccolta di otto pezzetti composta, tanti anni or sono, dal povero Gualtiero Sarti così immaturamente rapito all'arte, raccolta che s'intitola *La journée de Bébé* e che fu pubblicata dalla Casa Ricordi. Questi eleganti pezzetti, taluno dei quali ha soltanto poche battute, descrivono la giornata

di un bimbo dal suo svegliarsi al suo andare a letto.

Bonjour Bébé è il titolo del primo pezzo che ha in tutto 34 battute. C'è, come anche in altri dei pezzi successivi, l'imitazione onomatopeica, qui del saluto che la mamma rivolge al bambino, per modo che sulle due prime note, una in levare e una in battere, sembra di sentir dire *bonjours*, come sulle due seguenti, pur l'una in levare e l'altra in battere, sembra di sentir dire *Bébé*: e poi ad esse si uniscono dei bicordi in contrattacco che raffigurano il piagnucolare del bimbo. Nè meno ben riuscita è l'imitazione onomatopeica nel secondo pezzetto, *La leçon* in cui le note staccate danno l'idea del compitare sillabando del bimbo e poi una brusca interruzione ritmica ci dice che sbaglia e un tema più disteso ci avvisa che la mamma lo corregge, finché la sillabazione riprende spedita. Il terzo pezzetto, *Cache-Cache*, è, come gli altri del genere, imitativo del gioco *A mosca cieca*. Il quarto, *Bébé est tombé*, ci fa prima sentire il suo capitolombolo e poi, con frasi cromatiche discendenti, il suo lamentarsi. Col quinto, *Dinette*, il compositore si avvisa di mostrarci il bimbo a tavola, che non vuol mangiare, che è dalla mamma distratto col racconto di una novella, che fa le boccacce, che butta via il piatto per terra, onde la mamma lo sgrida e lo manda nel cantuccio: piccoli episodi ritratti con appropriata varietà di temi e di ritmi.

È appunto il ritmo è ciò che informa del suo carattere imitativo il sesto pezzo *La promenade* che si svolge in tempo di marcia ed è assai più sviluppato dei precedenti, mentre il settimo, *Bébé fait sa prière*, alterna le frasi larghe, raffiguranti la sua preghiera, con altre mosse e vivaci simboleggianti le interruzioni del bimbo annoiato che rivolge alla mamma curiose domande, e l'ottavo che è l'ultimo, *Bonne nuit, Bébé*, è un dolce *Andantino* che culla il bimbo coll'ondulato andamento della ninna-nanna. Piccole cosette: ma graziose, adatte e conformi al soggetto.

Molte composizioni del genere ha pure Giulio Ricordi (Burgmein) del quale, oltre a *Le livre des Noël's*, a due o quattro mani, semplici e chiare, abbiamo, più direttamente attinenti all'infanzia, il pezzo a quattro mani *Le père et l'enfant* che fa parte della raccolta intitolata *Rosette* e che rende bene il dialogo fra il padre triste e pensoso e l'ingenua, vivace bambina: la *berceuse* *Dors mon enfant* dell'altra raccolta *Mon carnet de jeunesse*, il fascicolo intitolato *Le bal de la poupée*, a illustrazione di poesie del Solanges (vi è a due e

a quattro mani) in cui sono elegantemente descritte le varie danze della bambola, dal Valzer alla Polka, dalla Quadriglia alla Mazurka, dai Lancieri al Sir Roger e al Galop, per terminare con una ninna-nanna quando la bambola, stanca, se ne va a letto, e, più particolarmente interessante per noi, la serie di 7 pezzi intitolata *Il racconto della nonna*, in cui la musica ritrae le diverse fasi della novella che essa narra ai suoi nipotini, con varietà di colori e di ritmi, iniziando in forma quasi narrativa il racconto della bimba scappata di casa, passando a descrivere con una barcarola il laghetto cui essa giunge, assumendo carattere misterioso per la danza della Ondine, facendosi cupa, violenta ed energica per l'apparizione del Drago, poi calmandosi e distendendosi nella preghiera della bambina pentita, divenendo vivace e scherzosa per descrivere le lucciolette e finalmente assumendo nell'ultimo *Andante* un carattere nuovamente narrativo quando la nonna riassume, conclude e, finita la novella, dà la buona notte ai piccini.

Le due serie di *Sorrisi di Bimba* composte da Giovanni Rinaldi (che ha anche qualche pezzo del genere nelle *Sfumature*) contengono ciascuna dodici schizzi *facili* per pianoforte, come li definisce l'autore e, nel complesso sono, più che altro, pezzi per bimbi: ma talora vi aleggia lo spirito infantile anche nel carattere e nel sentimento che le anima. Così, ad esempio, per quelli della prima serie, nell'imitativa *Pifferata* che ci fa immaginare un pubblico di bimbi raccolto ad ascoltare il sonatore, in *Trottola*, pur di carattere imitativo, in *Soldatini* in cui ci sembra di udire gli squilli di piccole fanfare di ragazzi e il tipo guerresco serba amabilmente tipo infantile: così, fra i pezzi della seconda serie, in quello intitolato *Babau* che assai efficacemente rende lo scatto del pauroso fantoccio fuor dalla scatola e in quello intitolato *Altalena* cui il moto del basso conferisce l'andamento in su e in giù della tavola legata alla fune e spinta in alto ed in basso.

Alessandro Longo, oltre ad un ciclo di sei pezzetti per pianoforte a quattro mani riuniti sotto l'appropriato titolo di *Souvenirs d'enfance* perchè, pur essendo piccole e facili composizioni per bimbi vi si sente come la nostalgia de' bei tempi infantili, ha una graziosissima e conosciutissima *Gavottina della bambola* che ritrae proprio bene le movenze della danzatrice di legno. La qual cosa può dirsi anche della fine e carina *Gavotta della bambola* di Pietro Mascagni in cui pare di vedere la

bambola che balla l'antica, classica danza, vestita in costume settecentesco e colla bianca parrucca in testa.

Ben diversi sono gli undici pezzi infantili di Alfredo Casella, espressione delle più significative tendenze moderne: pezzi originali e spesso anche atonali, come per esempio il Preludio: pezzi talora di difficile esecuzione, qual più qual meno complicato (il Galop finale tende verso la semplicità) spesso in forma di danza antica, come il Minuetto e la Giga o di danza moderna come il Valzer, il Galop, il Boston. Ma uno di questi pezzi merita speciale menzione, perchè più tipicamente fanciullesco e veramente felice nell'effetto; quello che s'intitola *Carillon* in cui è mirabilmente reso il suono della scatola armonica, la quale persino talora intacca e poi non funziona più, il che è più specialmente ottenuto coll'uso del basso ostinato su cui si svolge il motivo onomatopico del *Carillon*, mentre vanno tenuti contemporaneamente entrambi i pedali.

Dei quindici graziosi *Acquarelli infantili* di Elisabetta Oddone alcuni sono semplicemente pezzi per bimbi, come lo *Schizzo di studio* o melodie popolari come la *Melodia romanzesca*, la *Danza montanara d'altri tempi* ecc., altri hanno indole generica come *Campane tristi*, *Canzonetta*, *Piccola melodia* o color religioso come il *Corale* e il *Cantico di Natale*. Ma alcuni sono più caratteristici in relazione alla vita fanciullesca, quali il primo, *Soldatini in marcia* così ben ritmato, la semplice *Storiella semplice*, l'umoristico e vivace *Per burla*, il capiccioso *Rincorrendo le farfalle* e altri ancora.

Così pure nella raccolta *Fiabe e balocchi* di Francesco Vatielli, mentre lascio da parte l'*Arlecchino* e il *Minuetto di Colombina* meno strettamente relativi ai ragazzi, ricordo in modo particolare *La bambola che dorme*, il riuscitissimo *A rimpiazzino*, viva immagine musicale del gioco fanciullesco, *La Befana* e, soprattutto, *La fuga di Pinocchio* che è, naturalmente, una Fuga... ma non una Fuga di Bach! sì una fuga... di Pinocchio: onde l'autore ha, con felice idea e con ottimo risultato, saputo applicare l'austera forma contrappuntistica al soggetto fanciullesco che voleva descrivere.

E termino rievocando le ancora inedite *Scènes enfantines* del compianto maestro Vittorio Ricci, da poco improvvisamente scomparso, le quali potrebbero, in certa guisa, raffrontarsi a *La journée de Bébé* di Gualtiero Sarti, nel senso che sono esse pure la descrizione o il racconto della giornata di un bimbo. Nel primo pezzetto, *Le réveil de Bébé* i rapidi gruppetti

di note sempre ad un'ottava superiore indicano lo svegliarsi e quasi lo stirarsi del piccino e riappaiono continuamente intrecciati alla semplice, ondeggiante melodia: il secondo, *Bébé pleure*, è un lamento infantile, prima con progressioni ascendenti che indicano come il bimbo pianga sempre più forte, poi declinante nel basso a indicare che la burreschetta è passata: il terzo, *Bébé dit la prière*, è un semplice *Largo* religioso: nel quarto, *Bébé danse la ronde* si sente il circolare sempre più rapido del girotondo: il quinto, *En bateau*, è soltanto una barcarola: uno dei più caratteristici è il sesto, *Promenade sur l'âne*, in cui si capisce che si tratta di una cavalcata... sul ciuco, si sente il moto pesante della bestia, par di vederne i salti, se ne seguono i passi ed il trotto, finchè... siamo arrivati: l'ultimo poi, *Bébé va se coucher*, è una tranquilla melodia che a poco a poco si affievolisce, finchè il bimbo dorme.

Ma è tempo ormai di concludere. Vorrei aver dimostrato che i bimbi, come sono tanta parte, anzi la parte migliore della nostra vita, così costituiscono anche una parte importante della produzione musicale e vorrei pur dire che ne sono la parte migliore in questo senso: che hanno esercitato su di essa un influsso veramente benefico. E non soltanto perchè hanno illuminato del loro sorriso tante pagine di illustri compositori e li hanno condotti ad esprimere colle loro note i sentimenti più dolci e più puri: non soltanto perchè a traverso quelle pagine hanno cantato o mistiche gioie celesti o festose allegrezze terrene: non soltanto perchè hanno recato uno sprazzo di luce fra le tenebre dei più foschi e torbidi drammi o rasserenato gli ascoltatori col racconto dei loro giochi e magari delle loro birichinate; ma anche e soprattutto perchè hanno, quasi direi, forzato anche quei musicisti che più tendono verso il cerebralismo e verso la tecnica complicata ad una *chiarificazione* dei loro mezzi espressivi, che è poi un ritorno alla semplicità e alla natura: perchè li hanno forzati a parlare un linguaggio semplice e chiaro: perchè li hanno forzati a scendere nell'intimo delle anime loro e ad attingervi quella poesia dell'infanzia che è poi la poesia della vita nella sua più innocente e quindi più schietta espressione. Ora, checchè si dica o si pensi, la verità dei sentimenti, la naturalezza del linguaggio, la sincerità dell'espressione e la semplicità delle forme furono, sono e saranno sempre i fondamenti incrollabili e veri dell'arte.

ARNALDO BONAVENTURA.



MAURICE RAVEL e l'ora presente

Vivendo lontani ed in tutt'altro ambiente è difficile farsi un'idea anche soltanto relativamente esatta di ciò che avviene nel mondo musicale francese che, comunque lo si giudichi, è pure oggi il nucleo più vivo e rappresentativo della musica europea. Ormai è storico ed indiscutibile che, dopo Wagner coll'immensa azione ch'egli ebbe su tutta la musica, e non sulla musica soltanto, il solo uomo decisivo fu Debussy, che segnò un'orientazione sua, nuova, ed a cui il mondo intero s'affannò e s'affanna ancora a correr dietro. E' nella coscienza di quanti seguono con interesse la vita dell'arte, che stieno maturando nuove fasi, nuovi uomini con nuovi atteggiamenti; ma fuori di questa intuizione e di questa nozione generica, pochi sanno e sentono di più.

Nell'ultimo numero della Rivista della Lega dei Compositori degli Stati Uniti d'America (*The League of Composers Review*), M. Roland Manuel pubblicava un articolo su « Ravel e la nuova Scuola Francese », che in fondo è una difesa del maestro. Vi si parla della odierna situazione a Parigi con parole assai più decise di quelle che aveva usate M. Henry Prunières nell'« *Esame* » di settembre-ottobre p. p., ripetendo, se non erriamo, quanto aveva detto in una lettura tenuta al « Convegno » di Milano, con grande prudenza di giudizi; per cui più che altro diceva bene di alcuni e parlava poco, o magari non nominava neppure, certi altri, *chi ha orecchi da intendere intendeva*.

« Nel 1914 — diceva M. R. Manuel — la scuola francese, di cui Debussy e Ravel erano i principali esponenti, incominciava allora a penetrare al di là delle piccole *côtées* musicali, ed a venire in contatto col gran pubblico. Gli anni seguenti sembrarono mantener la promessa di trionfo per quei due maestri. Invece sopraggiunsero e dominarono idee molto diverse dalla musica. Sorse una nuova generazione

doppiamente desiderosa di vivere e di operare. Prima di tutto, avanti di creare qualcosa di proprio, si proclamò la decadenza degli anziani, di cui le teorie estetiche si dissero fallite, e si fece il possibile per deviare la fortuna che poteva ancora arridere a quei maestri. Nella attitudine di quei giovani non v'era intesa concordata, nè complotto; in genere si trattava di movimento spontaneo, inevitabile, necessario... La gioventù è spietata. Dev'essere così, e anche dev'essere imprudente. La nostra gioventù fu tutto ciò nella maniera più ingenua.

« Naturalmente si attaccò il morto meno dei vivi, ed i vecchi uomini celebri meno di quelli nella pienezza della vita e della potenza. Per primo (Debussy) si proclamò una specie di modesto entusiasmo, pel grande Gabriel Fauré un affettuoso rispetto; e l'eletto rivale doveva essere un musicista già in fama, ancora capace di produrre: Maurice Ravel.

« Il passaggio da una generazione a quella successiva è sempre segnato da fatti che diremo rituali: prima l'insulto e la provocazione; poi, se è possibile, l'assassinio seguito da furto. Dopo di che gli assassini decidono che le ricchezze possedute dalla vittima avevano qualche valore, e se ne adornano essi medesimi, per ricominciare continuando.

« Per capire quello che v'è di singolare nel nostro caso, bisogna notare che la generazione che sta sorgendo ha sofferto a causa della guerra. La sua preparazione tecnica fu per necessità frettolosa e spesso del tutto negletta, mentre la preparazione alla vita ebbe tutta la brutalità della guerra. Impaziente, bellicosa, e, con poche eccezioni, poveramente armata, si elesse a capo un musicista simile alla generazione stessa, artista singolare, una specie di collezionista di mode, un Rousseau della musica, che conta molto meno per le sue opere, che per quelle che ispira ad altri. Erik Satie, sempre un precursore, fu durante trentacinque anni l'istigatore d'ogni audacia, l'organizzatore d'ogni imprudenza. Tale è l'azione sua, è tutto sommato, il suo solo titolo di fama.

Egli trovò nella pratica dell'ingratitudine il segreto dell'eterna giovinezza. Debussy gli deve molto, Ravel e lo Stravinsky di *Mavra*, come Poulenc ed Auric, altrettanto, per non dir nulla dei giovanissimi di quel nuovo gruppo che vien detto la scuola d'Arcueil. Curioso destino quello di quest'uomo, che verosimilmente non lascerà grandi opere, ma certo un gran nome.

« Satie fu il gran sacerdote dei piccoli gruppi musicali che sorsero a Parigi verso la fine della guerra, e fu il patrono della società dei *Nouveaux Jeunes*, dalla quale uscì nel 1919 il famoso Gruppo dei Sei ».

Qui M. Roland Manuel ripete ciò che è già noto, cioè come quei giovani non fossero uniti da nessun vincolo di comunanza d'indirizzo artistico, tutt'altro. In fondo era una specie di società di mutuo incensamento ed aiuto. M. Jean Cocteau aveva formulato una professione di fede estetica (interessantissima) nel suo *Le Coq et l'Arlequin*, ma era un'affermazione che non legava nessuno. Vi si blasmava severamente l'estetica di Debussy, ma di Ravel non si parlava.

« Contro questo gruppo di giovani, ardenti ed infaticabili, com'è naturale all'età loro, e spinti dai frizzi di Cocteau e dalle violenze di Satie, Maurice Ravel è ironico, si fa della riserva la prima legge, e maschera la schietta semplicità sotto il sorriso e l'esatta decorosità. E' un uomo che nemmeno il più intimo amico vide mai in maniche di camicia. E' troppo bene educato per tentar d'interessare il pubblico ai propri affari. I grandi entusiasmi non sono del suo stile. Non è facile ad incoraggiare, ed anche meno approfitta degli altri. Vive in campagna, lontano dal tumulto di Parigi, non risponde alle lettere, non scrive articoli, è la disperazione dei fotografi e degli intervistatori, trascura i propri interessi, e si occupa tanto poco della sua reputazione, come se fosse l'uomo meno minacciato del mondo. Per fortuna la sua musica è d'una statura tale da difendersi da solo vittoriosamente. Giorgio Auric, che in più occasioni ebbe il coraggio di attaccarlo apertamente, con franchezza e cortesia, ha ora il coraggio di lodarlo.

« ...Ravel oppone una fronte serena alle accuse che alcuni dei giovani gli urlano contro, facendosi banditori d'un principio estetico del quale proprio lui è oggi il solo valido esponente. La forte semplicità, l'arte ridotta allo scheletro, che i profeti del nuovo verbo proclamano con paradossale ricchezza d'immagini e mancanza di semplicità, non fiorisce troppo spesso sul suolo della pretesa politonalità, ed è

proprio nella musica di Ravel che si trovano ancora i migliori esempi di simili qualità. La rinascita del culto di Gounod, che è all'ordine del giorno, fa davvero pensare a chi sfonda una porta aperta; aperta da Chabrier e da Fauré quarant'anni or sono, e tenuta aperta da Debussy e da Ravel... ».

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, maggio-giugno 1925.

G. BAS. - *Cenni storici sul Canto Gregoriano*. I. Inizio di nota, dove si fa in breve la storia della tradizione medievale di canto liturgico, secondo gli stili odierni.

P. CHASSANG. - *La ripetizione di parole*. Si mostra come sieno esagerati i rigori di certi zelanti attuali, contro ogni ovvia ripetizione nella musica sacra. Tutti i maestri fino a tutto il 1500, nessuno escluso, hanno sempre ripetuto. E cosa di gusto di misura, e non di divieto assoluto.

G. L. CENTEMERI. - *Eco a « Troppe note nella musica per organo »*.

Il giovane autore prende occasione da un articolo pubblicato dalla stessa rivista, per difendere la composizione a base melodica contro quella a base di accordi fitti e pieni. Ha torto?

Santa Cecilia. - Torino, gennaio-marzo 1925.

G. I. ROSTAGNO. - *Giov. Pierluigi da Palestrina*. Inizio d'uno Schizzo biografico sulla fede dei documenti venuti in luce negli ultimi anni.

G. BAS. - *Ancora sull'ideale dell'organo liturgico italiano*. Lettera a D. Rostagno, « nella quale è caratterizzata, con espressioni piene ed idee concrete, l'organo tipo italiano liturgico ».

Rivista Musicale Italiana. - Torino, giugno 1925.

M. R. BRONDI. - *Il liuto e la chitarra*. Continuazione dello scritto, dove, terminato un saggio storico sul liuto, si parla della vihueta, dell'arciliuto, della fiorba, della chere e della pandora.

A. GABETTI. - *Firmino Lebel maestro in San Luigi dei Francesi a Roma*. Note biografiche sul maestro francese, dal 25 ottobre 1545 al 20 settembre 1561; cioè dalla prima volta che se ne trova menzione in Roma, sino alla morte.

G. RADICIOTTI. - *Due lettere inedite di G. Rossini e la sua definitiva partenza da Bologna*. I due documenti riprodotti e commentati, permettendo di rettificare alcuni punti della vita del Maestro.

G. A. PFISTER. - *La musica asciandà*. Interessanti notizie sulla musica di questo popolo dell'Africa occidentale, su cui l'A. annuncia uno studio più ampio.

R. DUHAMEL. - *Le chant moderne. Sa matère, sa nature, sa forme et ses moyens*.

Continuazione del lungo scritto, non ancora esaurito.

A. CIMBRIO. - *Une nouvelle théorie de l'harmonie*. Ampia e minuta descrizione della Nuova teoria dell'armonia di Alberto Gentili, apparsa in edizione Fr. Bocca.

L. E. FERRARIA. - *A proposito della soppressione della scuola di ritmica dalcroziana (Ginnastica ritmica) al R. Conservatorio di Milano*.

L'A., che tenne la classe di Ginnastica ritmica al Conservatorio di Milano, fa la storia di come ottenne l'incarico e di come gli venne tolto.

V. RICCI. - *La canzone non accompagnata*. L'A. parla del Saggio sul Canto moderno non accompagnato (An essay on modern unaccompanied Song) di Bedford Herbert (Oxford, University Press), e fa delle riserve.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 8-15 maggio 1925.

A. BONACCORSI. - *Tolstoj e la musica*. Ampio studio dove « la figura di L. Tolstoj è considerata a traverso la sua opera letteraria e critica nei suoi rapporti coll'arte nostra... », per mostrare come l'abbia sentita « insieme e non certamente in grado inferiore alle altre manifestazioni artistiche dello spirito umano ».

L'Arte Pianistica. - Napoli, maggio 1925.

A. LONGO. - *Il « Clavicembalo ben temperato » di J. S. Bach*. Si illustra il Preludio e fuga in do minore della 1ª Parte.

A. BONAVENTURA. - *Riccardo Wagner e le sue « Pagine d'arte italiana »*.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino solo

DANCLA (C.).
E. R. 472. - *Venti Studi brillanti e caratteristici*. Op. 73.

LÉONARD (U.).
E. R. 199. - *Ventiquattro Studi classici*. Op. 29.

E. R. 239. - *La ginnastica del Violinista*.

RODE (P.).
E. R. 473. - *Dodici Studi*.

Revisioni di M. ANZOLETTI.

LIBON (F.).
E. R. 387. - *Trenta Capricci*. Op. 15.

LOCATELLI (P.).
E. R. 110. - *L'arte del Violino*. Venticinque Capricci tolti dai 12 Concerti. Op. 3.

Revisioni di R. FRANZONI.

PAGANINI (N.).
E. R. 226. - *Capricci*. Op. 1.

Revisioni di E. POLO.

POLO (E.).
E. R. 192. - *Trenta Studi a corde doppie*, progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

In occasione della stampa della traduzione italiana del libro wagneriano, si parla dei ricordi e dei giudizi del Maestro sugli italiani e sull'arte loro.

A. LONGO. - *La personalità musicale di Rousseau*.

Considerazioni sul grande filosofo francese quale musicista e più quale musicologo, lato questo che all'A. pare prevalga sul primo.

— *Le ceneri di Liszt*.

Fr. Liszt è sepolto a Bayreuth vicino a Wagner, ma a Budapest vorrebbero averne le ceneri, come le vorrebbero i Frati Francescani d'Ungheria, e la città natale Raiding. Conclusione...

G. RADICIOTTI. - *La bontà di Rossini*.FINE dello scritto dove il dotto A. mostra come sieno infondate le accuse d'invidia e di meschinità mosse al grande Maestro pesarese, che fu anzi buono e benevolo.

La Panarie. - Udine, maggio-giugno 1925.

E. MORPURGO. - *La villotta friulana*. Notizie su tale forma di canto popolare in Friuli, a base di 4 versi ottonari, ed a soggetto per lo più amoroso. Speriamo che lo scritto prepari una raccolta con parole e musica nelle principali varianti.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, maggio 1925.

H. WOOLLEY. - *César Franck*. Inizio d'uno studio illustrativo, letto come conferenza alla Scuola Normale di Musica a Parigi.

L. FLEURY. - *La Musique Anglaise*. Anche questa è una lettura tenuta alla Scuola Normale di Musica a Parigi. L'A. mette in valore l'arte inglese, illustrando anche singoli pezzi, come vennero eseguiti dopo il discorso.

G. B. RANGONI. - *Essai sur le goût de la musique, avec le caractère des trois célèbres joueurs de violon : Messieurs Nardini, Lolli et Pugnani*.

Entrano (che va dalla pag. 30 alla pag. 70 dell'originale) del libro d'uguale titolo, pubblicato in italiano ed in francese dal marchese G. B. Rangoni di Livorno nel 1790.

A. MANGEOT. - *Marcel Dupré au Trocadéro*. L'A. illustra la Symphonie-Passion che il Dupré fece sentire per la prima volta in Francia. Seguono i facsimili degli autografi dei tempi dati da MM. Dukas, Ravel, Rabaud, Ch. M. Widor, Gabr. Pierné, temi dati in busta chiusa, e sui quali M. Dupré ha improvvisato un'altra Sinfonia, suscitando immenso entusiasmo.

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1925.

GOETHE. - *Propos inédits sur la musique*. Sono gli scritti messi in luce da Rudolf Schade (vedi pag. 189 del nostro fasc. di giugno), i quali vengono qui presentati nel testo tedesco ed in una traduzione di André Robert.

A. TESSIER. - *Les pièces de Clavecin de Couperin*. Illustrazione, prima del carattere generale, specie in rapporto all'influenza corolliana sulla forma e sullo stile, poi dei pezzi singoli.

L. LALOY. - *Marie Jaell*. Omaggio alla vecchia pianista e didatta morta di recente ad 80 anni, che fu una delle prime a studiare i più intimi rapporti fra interpretazione artistica e mec-

canismo tattile. In questo senso precorse i tempi ed ebbe vero genio.

- R. ET M. D'HARCOURT. - *Chants populaires du Pérou*.

Estratto d'un libro su *La musica degli Incas e dei loro sopravvissuti*, di prossima pubblicazione in ed. P. Genévrier.

- A. SCHAEFFNER. - *Jacques Rivière et ses Études sur la Musique*.

Si segue il finissimo critico nella sua via, « de l'émerveillement de l'adolescence à l'esprit négatif de la maturité...; d'une admiration créatrice, à cette admiration spectatrice où l'on n'aime plus que d'un amour fait de remarque et d'étonnement... ».

- Le Courrier Musical. - Parigi, 15 aprile 1925.

- F. LE NOBRY. - *Le réalisme Musical*.

Contro manifesto al superrealismo letterario. « Ciò che si sa non è proprio... la verità è oltre quelle apparenze. È sul terreno realista del dinamismo interno, e non nel campo astratto della Ragione, che deve fissarsi il criterio del valore d'un'opera d'arte... E alla musica che faccio appello, perché venga a sostenere quelli che lavorano a sbarazzare la vita umana da tale pseudo-attività dello spirito... ».

- C. TENROC. - « *L'Enfant et les Sortilèges* », *fantaisie lyrique en deux parties, poème de Mme Colette, musique de M. Maurice Ravel*.

Descrizione del lavoro ch'ebbe lieto successo al teatro di Monte-Carlo. L'A. chiude esprimendo il voto che, coi preziosi mezzi musicali del maestro francese, egli metta mano ad un'opera più ampia a base più solida ed umana.

1 maggio 1925.

- P. RAMAIN. - *Le Cinéma, traducteur du rêve, est-il un Art Nordique?*

Si, per l'autore. Il cinema è l'arte del sogno, che a sua volta è l'atteggiamento favorito dai popoli nordici, i quali per tanta parte della loro vita mancano della bella realtà della Natura. Difatti l'A. crede poter affermare che i più perfetti artisti dello schermo sono slavi, scandinavi, ecc., mentre i popoli meridionali sono i più appassionati ammiratori di quel mondo di sogno, dove non vivono che ben poco, spontaneamente.

- A. ROUSSEL. - L. AUBERT. - *André Caplet*.

Scritti necrologici pieni d'affetto e d'ammirazione. Annesso un ritratto del maestro perduto.

- C. TENROC. - « *Esther, princesse d'Israël* » *tragédie lyrique en 3 actes de MM. André Dumas et Seb. Ch. Leconte, musique de M. Ant. Mariotte*.

Descrizione del lavoro rappresentato all'Opéra di Parigi. Molti elogi di carattere generale, ma gravi riserve, sia pel libretto e sia per la musica.

« *Résurrection* » *drame lyrique en 4 actes d'après Tolstoj de M. Franco Alfano*.

Resoconto con vivi elogi dell'opera eseguita al teatro di Nizza.

- Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1925.

- T. GEROLD. - *Les premiers recueils de mélodies religieuses protestantes à Strasbourg*.

L'A. mostra come Strasburgo sia stata tra il 1524 ed il 1541 un vero centro di musica innologica protestante, diffusa poi in Germania, in Svizzera ed in

Francia, traducendo i testi a seconda della lingua del paese.

- P. M. MASSON. - *Jacques Mauduit et les hymnes latines de Laurence Strozzi*.

Fine dello studio dedicato in maggior parte al testo degli'inni ed ai rapporti teorici, metrici, fra parola e musica, perché le musiche del Mauduit, o sono perdute, o non vennero peranco ritrovate.

- H. BEDARIDA. - *Jacques-Simon Mangot à Parme*.

Notizie storiche sull'attività del musicista lionese a Parma fino al 1775.

- Le Ménestrel. - Parigi, 8 maggio 1925.

- M. DE SCHLOEZER. - *Alexandre Scriabine*.

In occasione del 10° anniversario dalla morte, l'Editore (il cognato) mette in risalto il fatto che, mentre le opere dello Scriabine vengono eseguite spesso nei paesi tedeschi ed inglesi, la Francia non ne vuol sapere. Perché Parigi è ora il vero centro anti-rivoluzionario, mentre l'essenza di quelle musiche è rivoluzionaria, nel senso di effettiva dissoluzione della musica stessa.

15 maggio 1925.

- A. SCHLEMMER. - *Un Musicien Alsacien, médecin au Gabon*.

Di questo scritto parleremo a parte.

- P. MAX. - *La dernière visite de Massenet à Bruxelles*.

Commossi ricordi del maggio 1910. L'A. riferisce impressioni, frasi, abitudini di vita del maestro.

- Musical Opinion. - Londra, aprile 1925.

- A. E. HULL. - *Schubert and his Poets*. (Schubert e i suoi poeti).

Fu detto che Schubert mancava di critica nella scelta dei testi che musicava; l'A. mostra invece come il sommo melodista abbia cantato poesie di molti tra i migliori lirici del suo tempo, e li illustra brevemente l'un dopo l'altro.

- O. ANDERTON. - *Composers' Regimen*.

Poiché da varie parti ed in sensi opposti si crede di indicare una via unica per l'arte viva e vitale, l'A. spiega come in realtà questi problemi dipendano dalle speciali tendenze dei singoli compositori, per cui il migliore consiglio finisce ad essere il più prudente.

- R. BOUGHTON. - *English Singers and Voice Production. II*.

Bisogna, non voler classificare subito le voci, ma mirare a svilupparne le qualità, comunque siano, e variano per ogni individuo. Quindi la dote essenziale del maestro di canto dev'essere la ricerca della sincorità nella produzione del suono. (Continua).

- F. BERGER. - *The Penalty of Popularity*.

« La pena della popolarità » è essere giudicati inferiori, invece per l'A. « Ogni opera... se diventa popolare, deve avere qualche cosa che giustifichi la sua popolarità... Chi deride il semplice ed il naturale non ha genio... ».

- A. W. WILSON. - *Parry's Choral Works. II*.

Illustrazione di *Gladius*. Lo scritto continua.

- *A Musical Pilgrimage in Vanishing London*.

Il Pellegrinaggio musicale in Londra che aprisce il diretto questa volta a Beulah Hill, alla casa che fu di Tommaso Atwood (organista alla cattedrale di S. Paolo dal 1790 al 1838), casa dove abito Men-

“FELICITÀ”,⁽¹⁾

Alceo Toni

dolcissimo

Lento

CANTO *sottovoce, ma con viva emozione* *molto stentato*

Di co-se se-grete e fu-ga-ci sei fat-ta, di si-len-zi e di murmu-ri

a tempo *espress. cantabile*

lie-ve co-me i frut-ti piu-mo-si della

a tempo sfumato

quasi trillo, a piacere

(1) Frammento, da "Leus Vites", di G. D'Annunzio. Con autorizzazione della Casa Fratelli Trevis & C.-Milano.

vior - na, co - me le lo - ve del car - do ar - gen - ti - no,

cresc.

*frase larga
f con grande espansione*

o Fe - li - ci - tà del cor pro - de.

ff

p

Ed ec - co tu tor - nia mel

perdendosi

En regardant la lune⁽¹⁾

Paroles
d'une courtisane de Nagasaki

Musique de
Franco Casavola

Largo

PP legato ed inespessivo

CHANT *rallentando*

Très loin de tes yeux mes yeux a - mou -

rallentando

PP lamentoso

- reux con - tem - plent le ciel é - toi -

(1) De Tanaka.

Propriété G. RICORDI & C. Editeurs - Imprimeurs, MILAN.

(Copyright MCMXX, by G. RICORDI & Co.)

Tous droits d'exécution, reproduction, traduction et d'arrangement réservés.

All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

16

rallentando

Ah! si la lu - ne pou - vait se transfor.

rall. molto

-mer en mi - roir!

molto rallentando

delssehn nel 1829 e nel 1832. Se ne dà uno schizzo.

C. AUSTIN. - *Art and « Showmanship »*. (Arte ed esibizionismo).

Scritto che deplora i direttori d'orchestra inferiori al loro compito, e sono molti.

S. GREW. - *The Player-Pianist*. (L'esecutore col piano meccanico).

« L'arte dell'esecutore è fondata sulla tecnica del pedale (che produce l'aria), e il punto principale del principiante è dominare il movimento del pedale ». Si danno le regole di base, e si suggeriscono pezzi adatti ad applicarle.

G. CUMBERLAND. - *Memorising Music*. V.

Qui l'A. spiega la parte dell'occhio, cioè della visione della linea melodica, ora ascendente ora discendente ed ora culminante, nella memoria della musica.

The Sackbut. - Londra, maggio 1925.

H. PRUNIÈRES. - *Maurice Ravel's « L'enfant et les Sortilèges »*.

« L'opera è stranamente originale, del tutto francese, malgrado le chiare influenze del music-hall inglese e della follia delle danze americane... Non rivela un nuovo Ravel. Riscopriamo tutto il Ravel che conosciamo già... ».

R. ANTCLIFFE. - *Frank Bridge*.

Scritto illustrativo sul maestro ch'è ottimo direttore d'orchestra, e compositore di musica sia vocale (certe sue liriche sono davvero popolari), quanto orchestrale.

G. M. GATTI. - *Outline of present-day Music in Italy*. (Saggio sulla odierna musica italiana).

Inizio d'uno scritto dove si fa la storia della musica italiana (non pare, non di quella teatrale) dalla metà del secolo XIX ai nostri giorni.

W. LYLE. - *American Indian Music*.

Notizie sulla musica degli Indiani d'America, date all'A. da Os-ki-Non-Ton, capo tribù del Mohawk.

V. BELAIEV. - *Contemporary Russian Composers*. I.

Questa serie di scritti illustrativi incomincia con Nicola Miskowsky, che pare sia il maggiore musicista russo vivente, tra quelli rimasti in patria, ed è già alla sua ottava sintonia.

G. YOUNG. - *Recreative Singing: Community Singing in Industry*.

L'A. è Direttore-organizzatore dell'Associazione per il Canto in Comune, e spiega il carattere automatico del canto durante il lavoro. « Il canto in comune è molto più che un sollievo...; può essere usato efficacemente in varie forme d'attività ». Chiude annunciando la costituzione dell'Associazione, a cui partecipano eminenti uomini del mondo musicale.

O. VON RIESEMANN. - *Nikolai Medtner*.

L'A. spiega la posizione di Medtner nel mondo musicale russo, come continuatore della tendenza austera di Taneiev. Egli è ora partito per l'America, che « forse sarà il punto di partenza per quella universale fama, che gli è dovuta da tanto tempo ».

Dr. R. FELBER. - *Modern Practice of Art*.

« La nostra pratica odierna dell'arte rappresenta essenzialmente una danza attorno al vitello d'oro. Il compositore d'operette, il più pericoloso, ed ancora il più onesto dei coribanti, apre la grottesca danza; gli altri lo seguono... tutti fratelli e sorelle nel cuore ».

The Musical Times. - Londra, aprile 1925.

H. GRACE. - « At the Boar's Head »: Holst's *New Work*.

Illustrazione con saggi tematici della nuova opera di Holst: *Alla testa del cinghiale*, imperniata sulla figura di Falstaff (quale appare in *Enrico IV* platonico che nelle *Allegre comari di Windsor*), ed intessuta su melodie popolari inglesi. Il lavoro fu ormai dato dalla National Opera Company.

J. B. TREND. - *Thome Luis de Victoria*.

Confronto tra Vittoria come musicista e El Greco come pittore, tutt'e due spagnoli di nascita, italiani d'educazione, e maestri d'arte religiosa, con opere di espressione viva ed impressionante.

PH. HESELTINE. - *John Danyel*.

Notizie e saggi musicali di questo maestro oggi quasi sconosciuto, e che nei primi anni del 1600 era ritenuto secondo solo al Dowland, quale compositore di canti ad una voce con liuto. Notevole il cromatismo che fa parte d'una tendenza inglese già chiara alla fine del 1500, dunque prima del cromatismo veneziano.

W. WALLACE. - *The Tyranny of the Audience*.

« La tirannia del pubblico » è la richiesta del bis, i quali pare sieno causa di speciale irritazione per i direttori e per i solisti. In Inghilterra sarà così, ma da noi l'applauso è considerato ancora abbastanza raramente « un affronto all'intelligenza ».

J. MARK. - *The Song-cycle in England: Some Early 17th-Century Examples*.

Illustrazione d'una collezione di canti inglesi del principio del 1600, con due pezzi riprodotti in note.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *William More*.

Notizie storiche su questo compositore ch'è uno degli ultimi del periodo del Tudor: nato intorno al 1492, morto nel 1564.

J. CHANTAVOINE. - *Two Unpublished Letters of Beethoven*.

« Due lettere inedite di Beethoven », trovate nella collezione d'autografi di Paulina Viardot, la prima diretta a Bettich, la seconda a Maurizio Schlesinger. I documenti sono riprodotti ed illustrati.

The Chesterian. - Londra, maggio 1925.

J. A. FULLER-MAITLAND. - *Orlando Gibbons*.

Si prospetta rapidamente la figura di questo « gigante della musica inglese », di cui ricorre in giugno il terzo centenario; e si illustra una raccolta di 10 pezzi estratti dal *Virginal Book* di Benjamin Cosyn, adattati dall'A. all'organo moderno.

C. VAN DEN BORREN. - *Of Regression in Musical History*. (Sui ritorni nella storia della musica).

Stiamo attraversando una fase musicale torbida, come di gestazione, e tutto ciò che si può intravedere è una tendenza al ritorno verso la naturalezza. L'A. mostra quante volte nella storia si è ripetuto lo stesso fatto.

R. NEWMARCH. - *Modern Czech Composers*.

Notizie sui principali musicisti cecchi odierni.

G. JEAN-AUBRY. - *The End of a Legend*. (La fine d'una leggenda).

La leggenda sarebbe che Sirlé fosse davvero un maestro. Più o meno sinceramente, molti l'hanno ripetuto, ed egli ha lasciato dire maliziosamente; ma dopo l'ultimo lavoro *Relache*, dato ai Balli Svedesi, non c'è più dubbio: è proprio zero.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 1 aprile 1925.

DR. O. REUTER. - *Die künstlerisch-wissenschaftliche Ausbildung zum Berufsmusiker.* (L'educazione artistico-scientifica al professionista di musica).

La cultura (generale e speciale) dei professionisti tedeschi è insufficiente (benchè, dalle stesse parole dell'A. si veda che dev'essere superiore a quella d'altri paesi); la Scuola musicale di Stato a Weimar ha combinato l'insegnamento medio di cultura generale con quello della musica, in modo da arrivare a buoni risultati, e da lasciar liberi i giovani di rinunciare senza danno alla musica, se a un certo punto s'accorgono d'aver mal scelta la via.

R. HERNRIED. - « *Medea* ».

In occasione dell'esecuzione al Teatro Civico di Erfurt, l'A. illustra il capolavoro cherubiniano con parole di convinta ammirazione.

8 aprile 1925.

DR. F. SCHERBER. - *Tonalität und Atonalität.*

Considerazioni piuttosto ovvie sul dibattuto argomento.

K. WESTERMEYER. - *Allgemeines zum Problem der Tonvorstellung.*

Ricerche di spiegazione delle basi della sensibilità umana in rapporto alla sensazione ed alla percezione dei suoni.

W. HIRSCHBERG. - *Johann Sebastian Bach im Wandel der Zeiten.* (G. S. Bach nel volgere dei tempi).

L'A. principia ricordando come Bach non abbia mai

mostrato coscienza del proprio genio, e come non se ne siano accorti neanche i contemporanei. Dopo un periodo d'oblio, nel 1829 il ventenne Mendelssohn esumò la *Passione secondo S. Matteo*, e da allora in poi l'atteggiamento del sommo maestro s'è fatto sempre più alto e generale.

DR. P. ERTEL. - *Die neue Musik.*

Nei concerti tedeschi la « nuova musica » diventa sempre più frequente; ed è naturale, perchè non si può sentir sempre soltanto Bach, Mozart, Beethoven, per quanto ammirabili. Ma il pubblico si mostra quasi sempre diviso nei giudizi. Non si può trarre ancora conclusioni, ma col tempo l'inevitabile chiarificazione avrà luogo.

15 aprile 1925.

K. BLOETZ. - *Die Musik für Film.*

L'A. fa osservare i danni del disinteresse che hanno i musicisti per il cinema, e ciò che è peggio, quello che hanno i produttori di film per la musica. La situazione non migliorerà che dando la parte musicale di tali spettacoli in mano a buoni musicisti, dotati di talento e di abilità tecnica.

W. PETZET. - « *Gli amanti sposi* », Text von Forzano, Musik von Wolf-Ferrari.

Resoconto della prima esecuzione all'Opera di Stato a Dresda. L'A. ha calde parole d'ammirazione per la musica, in cui sono fusi felicemente elementi tedeschi ed italiani.

29 aprile 1925.

M. CHOP. - *Die Grotteske im Konzertsaal.*

Scritto contro le mimiche eccentriche dei virtuosi strumentisti e dei direttori d'orchestra.

J. M. H. LOSSEN-FREYTAG. - *Claudio Monteverdi: « Orfeo », favola in musica.*

Resoconto della prima esecuzione al teatro nazionale di Mannheim, nella revisione di Carlo Orff. Per l'A. esumazioni simili riescono fatalmente inefficaci, perchè mancano troppi elementi propri del tempo in cui l'opera fu scritta. C. Orff ha elaborato la sua partitura con ogni scrupolo, e ne è risultato un complesso castigato, ieratico, ben lontano dal calore che l'*Orfeo* doveva avere a' suoi tempi. (D'altra parte, se la revisione avesse introdotto elementi nuovi, si sarebbe denunciato il sacrilegio).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 aprile 1925.

DR. H. PRINGHEIM. - *Die Mechanisierung der Musik.* (La meccanizzazione della musica).

Argomenti polemici contro lo scritto di H. Stickschmidt (in « *Paß und Stock* », Universal Edition, Vienna), che spiega la superiorità della musica per strumenti meccanici su quella fatta da uomini, con frasi come queste: « A. Schönberg favorisce questo idee. I. Stravinskij ha scritto pezzi per pianoforte elettrico. La reazione dei sentimentali non impedirà tale sviluppo. La parte dell'interprete è cosa del passato ». Cose simili si son dette anche in Italia, ma *pour la galerie*: i primi a non crederci sono quelli che le dicono.

A. DIESTERWEG. - *Das « Zeitgemässe » als Wertmesser.* (Il criterio di attualità come misura di valore).

Il titolo dice già il concetto: è una sciocchezza giudicare un lavoro sulla base della sua modernità; ep-pure, quanti sono quelli che non fanno così?

E. PREUSSNER. - *Die Freiheit der Tonkunst.* (La libertà della musica).

Nel « Saggio d'una nuova estetica della musica » F. Busoni si fece difensore della libertà dell'arte contro la forma. (Non parliamo che fu giustamente notato come Busoni sia poi stato un severo formalista quando componeva). L'A. mostra come, sulla base della verità, le parole ed i concetti di Busoni vadano intesi con opportuna larghezza, perchè la forma è una necessità naturale.

DR. H. FISCHER. - *Das Operntextbuch.* (Il libretto).

Il libretto non dovrebbe essere più ormai il sodo fascicolo col testo dell'opera. Esso, perchè è destinato a costituire un vero legame tra pubblico e scena, dovrebbe contenere dunque tutto ciò che può interessare gli spettatori ad un dato lavoro: breve storia dell'opera, spiegazione dell'intenzione dell'autore e di chi ha diretta l'esecuzione per cui il libretto è preparato, note sull'organizzazione scenica.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 10 aprile 1925.

K. POTTGIESSER. - *Ueber Wert und Bedeutung des harmonischen Dualismus.* (Sul valore e significato del dualismo armonico).

Il dualismo è la connessione dei due modi Maggiore e relativo minore, quale venne scoperta dallo Zarlino fino dal 1500, ed è tuttavia la base degli studi armonici, per quanto la pratica del basso continuo abbia impedito per quasi tre secoli di scorgere la verità del principio zarlinoiano, che l'A. esalta ben a ragione.

24 aprile 1925.

C. RAVE. - *Musik und Raum.* (Musica e spazio).

L'A. è un architetto, e parla dell'acustica delle sale secondo gli ultimi studi, e dà notizie abbastanza precise sulle condizioni di risonanza dell'*Augusteo* e delle principali chiese di Roma.

DR. R. VON MOJSISOVICS. - *Zeitprobleme.* (Problemi attuali).

Invero uno dei più divertenti sfoghi contro tutto quanto si fa adesso. Già nel 1890 la sostanza delle idee era la stessa, ma con minore esagerazione. Debussy poi era un uomo dotato del talento della minuzia, che era arrivato a zero colla creazione musicale. Basta sentire *Pelleas et Mélisande*!

DR. W. ALTMANN. - *Anfrage an Herrn Otto Rieger in Wien.* (Richiesta al sig. Otto Rieger di Vienna).

Denuncia di plagio fatta in termini naturalmente aspri, ed a cui il Rieger non ha risposto, almeno per quanto sappiamo noi.

1 maggio 1925.

DR. F. GYSTI. - *Die Franziskus Legende in der Musik.* (La leggenda francescana nella musica).

Enumerazione con brevi commenti, dei vari lavori musicali su S. Francesco. Essi incominciano a trovarsi soltanto nel 1700.

Melos. - Berlino, aprile 1925.

Questo ed il seguente fascicolo sono destinati a dare un'idea più esatta che si può dell'odierna produzione musicale russa.

L. SSABANEJEFF. - *Die Musik in Russland seit 1914.*

Si spiega lo stato delle correnti musicali russe al

momento dello scoppio della guerra, poi nel periodo bellico. Ora, alcuni (Stravinskij, Prokofieff) sono espatriti, altri (Scriabin, Tančev) sono morti; non rimane che il gruppo formato un tempo attorno a Scriabin, e che allora era modernista, mentre oggi è il solo nucleo artistico russo. Si parla dei vari musicisti e dei loro lavori. Tra tutti primeggia la figura di Nicolò Miaskovski.

I. GLJEBOFF. - *Die Zukunft der russischen Musik.* (L'avvenire della musica russa).

La visione che ha l'A. dell'odierna Russia è assai men lieta di quella dell'articolo precedente. « La Russia odierna ha bisogno d'un maestro come Verdi, di cui le melodie sieno cantate da tutti e da per tutti, e che s'intenda subito col suo pubblico ».

M. BRAUDO. - *Musikwissenschaft und Musikbildung in Sowjet-Russland.* (Musicologia ed istruzione musicale nella Russia dei Sovieti).

Particolareggiate notizie sui tre istituti per le scienze musicali (che da quanto si dice qui — e concorda con notizie d'altre fonti — parrebbero costituire una considerevole organizzazione scientifica), e sui Conservatori.

N. MALKOFF. - *Andrei Paschtschenko.*

Scritto illustrativo sulla personalità e le opere di questo maestro, già affermatosi come compositore di musica orchestrale, corale e da camera.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 15 aprile 1925.

H. J. FLECHTNER. - *Die Oper vor hundert Jahren.* (L'opera cent'anni fa).

Ricordi del pasticcio che si facevano ancora in principio del secolo XIX, ed oggi sembrano assurdi incredibili.

DR. L. KALLENBACH-GRELLER. - *Versuch einer allgemeinen philosophischen Betrachtung über die natürlichen und über die kulturellen Zusammenhänge musikalischer Kunstwerke.* (Saggio d'una considerazione filosofica sui coefficienti naturali e culturali dell'opera d'arte musicale).

Prima parte d'uno studio dove l'autrice tenta gettare le basi d'una filosofia musicale, in connessione coi fondamenti e colle condizioni della concezione umana.

DR. P. NETTL. - *Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts.* (Danze boeme in manoscritti del 1600).

Notizie storiche generali sull'entrata delle danze slave (prima di tutto polacche) nell'arte musicale, e ceneli illustrativi d'alcune melodie di danze boeme del secolo XVII.

G. BECKMANN. - *Max Reger über Orgel, Orgelkomposition und Spiel.* (M. Reger sull'organo, sulla composizione e sull'esecuzione organistica).

L'A. mostra, sulla base di lettere scritte a lui da Reger, quale alto concetto questi avesse dell'organo e dell'arte organistica, e come abbia fatto ogni sforzo per darvi il dovuto risalto.

R. HARTMANN. - *Zur Aufführung der III. Leonoren-Ouvertüre.* (Sull'esecuzione della 3ª Ouverture « Leonora » di Beethoven).

La migliore maniera di rendere omaggio al Maestro nell'opera sua, è eseguirla secondo la sua ultima vo-

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

BEYER (F.).

E. R. 104. - *Scuola preparatoria del Pianoforte* per giovani allievi. Op. 101.
Revisione di E. Pizzoli.

BURGMULLER (F.).

E. R. 429. - *Venticinque Studi facili e progressivi*, per le piccole mani. Op. 100.

E. R. 418. - *Diciotto Studi di genere*. Op. 109. (Seguito agli Studi precedenti).

DOHLER (T.).

E. R. 423. - *Dodici Studi di Concerto*. Op. 30.

LOESCHORN (A.).

E. R. 469. - *Piccoli Studi*. Op. 181.

MULLER (A.E.).

E. R. 527. - *Due Capricci*.

SCARLATTI (D.).

E. R. 463. - *Venticinque Sonate*.
Revisione di A. Losco.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

lonità, cioè dare *Fidelio* colla sua 4ª Overture, e rinunciate ad innestare la III *Leonora* ora qua, ora là, e sempre fuori posto.

K. HOLL. - *Gustav Mahler in seinen Briefen*. (G. Mahler nelle sue lettere).

Ampla illustrazione della scelta dell'epistolario uscito in ed. Zsolnay a Vienna, a cura della vedova del maestro. Annesso ritratto.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, aprile 1925.

M. FREY. - *Zur Taktstrichfrage*. (Sul problema della stanghetta di battuta).

DR. A. HEUSS. - *Einiges von der seelischen Zählzeit, von unnötigen Taktstrichen an anderen rhythmischen Dingen*. (Qualche cosa sul fraseggio artistico, sulle inutili stanghetta di battuta ed altre cose di ritmo).

Il problema che si discute in Germania (fu sollevato da Riemann per primo) riguarda l'opportunità di ritoccare le opere classiche, così da rendere chiaro e coerente l'aggrupparsi delle battute semplici, di 2 e di 3 tempi, in battute composte ed in gruppi maggiori. Il problema forse è più vivo in teoria che in pratica. Gli autori fanno voti che non si tocchino i lavori classici.

J. H. WEITZEL. - *Die Pause*.

Considerazioni estetiche sul valore e sull'efficacia delle pause nel flusso del moto ritmico ed in genere nel linguaggio musicale.

The League of Composers Review. - Nuova York, aprile 1925.

A. COEURROY. - *The Cure by Literature*. (La cura colla letteratura).

L'A. spiega per la millesima volta la parte avuta da M. Erik Satie e da M. Jean Cocteau nell'odierna musica francese. La quale non è mai stata così lontana dalla letteratura, benché sia stata proprio questa a liberarla dal veleno romantico, coi suoi metodi miracolosi.

W. LANDOWSKA. - *Why Modern Music lacks Melody*. (Perché la musica moderna manca di melodia).

«...perché è moderna... Melodia, bella melodia, è concetto vago che vuol dir ben poco... La musica moderna non vi pare melodiosa? Lo diventerà. Ci vuole un po' di pazienza, è solo questione di tempo».

A. OTVOS. - *Magyar Explorers*.

I due esploratori magiari sono Bela Bartok e Zoltan Kodaly, di cui si tenta a spiegare l'azione per la musica nazionale a base di canto popolare.

A. WEISSMANN. - *The Tyranny of the Absolute*.

«Uno dei cardini della dottrina della nuova musica è l'evoluzione verso l'assoluto», ma l'A. nota come, sia nel grottesco, come nel dinamico, entra sempre una realtà umana. «La guerra contro il romanticismo ha senso solo se è diretta contro la sentimentalità... Sarebbe impossibile creare musica fuori dell'emozione e dell'organismo umano».

G. M. GATTI. - *Busoni the Musician*.

«...Fu compositore prima d'essere pianista, e non cessò la sua opera creativa nemmeno negli anni di più intensa attività nei concerti... La sua musica era liberata da ogni suggestione di forma in senso accademico...» (Affermazioni ben discutibili).

C. PETTRUCCI. - *Ildebrando Pizzetti*.

La rivista è poco fortunata coi ritratti. Una volta diede

un certo G. F. Malipiero, sotto a cui non era proprio superfluo il nome. Qui c'è un poco adulatore O. Respighi, e sotto si legge: I. Pizzetti!!

F. PATTERSON. - *Folk Fables*.

Il carattere nazionale della musica dipende da forze e da elementi che emanano inconsciamente. Si scrive musica tutt'altro che italiana anche usando temi popolari italiani, mentre Bellini, Rossini, Verdi sono italianiissimi, senza far sentire mai una canzone od un ballo del loro paese. «Un americano che vuole essere americano di proposito, diventa subito ridicolo».

F. JACOBI. - *Modern Music in Gallup, New Mexico*.

«La musica indiana è... più di Stravinskij che di Brahms... Non sentimentale, non descrittiva né aneddotica, ha chiarezza e forza di forma. Il ritmo predomina come nel Jazz, ma come parte più integrale della melodia, e della frase».

P. SANBORN. - *Another Schönberg Dithyramb*.

Osservazioni sul libro A. Schönberg di Paul Stefan. Per l'A., è un nuovo dithyrambo, che in realtà aiuta poco a entrare nello spirito dell'enigmatico maestro. In vero pare sempre più evidente il carattere... come dire?... di quella letteratura che s'interpone fra artisti e pubblico, e non è fatta certo per suscitare poca diffidenza.

O. DOWNES. - *Placing the Critics*.

«Se il critico è uno dei rari uomini di genio, che trovano la loro espressione nello scrivere sull'arte», la sua critica ha valore: cosa rara. «Ma se la critica non scopre visioni di bellezza», chi la scrive può cambiar professione.

MUSICA VOCALE da CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

AUTORI DIVERSI

Trenta Arie antiche della Scuola Napoletana, a una voce. Scelta, revisione e armonizzazione di M. ZANON.

118632. - ASTORGA (E.) Due Arie.

118633. - CIMAROSA (D.) Quattro Arie.

118634. - JOMMELLI (N.) Quattro Arie.

118635. - LEO (L.) Aria: *Care luci che regnate...*

118636. - MAGINI (F.) Due Arie.

118637. - MANCINI (F.) Tre Arie.

118638. - PICCINI (N.) Aria: *Se possono tanto due luci vezzose.*

118639. - PORPORA (N.) Aria: *Senza il misero piacer.*

118640. - SACCHINI (A.) Aria: *Caro amor, che l'alme accendi.*

118641. - SARRI (D.) Aria: *Dolce speranza mia.*

118642. - SCARLATTI (A.) Sette Arie.

118643. - VINCI (L.) Tre Arie.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



Pel diritto d'autore

(Il Congresso di Parigi)

Un importante Congresso si è tenuto a Parigi nella prima decade dello scorso giugno: il 34° Congresso dell'Association littéraire et artistique internationale.

Questa Associazione, fondata nel 1878 sotto il patronato di Victor Hugo, ha sempre efficacemente contribuito allo sviluppo e al miglioramento delle leggi riguardanti il diritto di autore, nei vari paesi, col nobilissimo fine di giungere addirittura, in un'epoca non troppo lontana, all'unificazione delle leggi che concernono questo notevolissimo ramo dell'attività umana. La Convenzione internazionale di Berna, del 1886 — magnifica affermazione di solidarietà giuridica fra la maggior parte delle nazioni più civili — è appunto dovuta, in massima parte, all'azione tenace e perspicua svolta dalla Association littéraire et artistique internationale.

La Convenzione di Berna — che dovrebbe essere riveduta ogni dieci anni, ma che sinora di revisioni non ha avuto che quella di Berlino del 1908 — è oggi come la base fondamentale su cui poggia tutto l'edificio del diritto d'autore.

Per molti anni, animatori di questa benemerita istituzione sono stati il giurista Pouillet, una competenza sinora insuperata nel campo dello stesso diritto, e lo scrittore Lermine, morti da parecchi anni e l'uno e l'altro; presidente dell'Associazione è ora l'Avv. Georges Maillard, anch'egli competentissimo in materia di proprietà letteraria, e che è stato per lungo tempo collaboratore del Pouillet nella sua opera a pro dell'Associazione stessa.

Questo Congresso di Parigi ha avuto un significato speciale. Esso è stato il primo, dopo la guerra. Il 33° era stato tenuto a Schweningen, nel 1913. Il seguente, già stabilito per il 1914 a Lipsia, non poté aver luogo per lo scoppio della ostilità.

Ben 37 Stati erano rappresentati al Congresso, a mezzo di delegati governativi, per la quasi totalità personalità diplomatiche. L'Italia era rappresentata dal barone Indelli, consigliere giuridico dell'Ambasciata d'Italia. Oltre alle rappresentanze ufficiali, vi erano quelle delle prin-

cipali Società che nei vari paesi si occupano della tutela dei diritti d'autore.

La Società italiana degli autori aveva due delegati: l'Avv. Ferruccio Poà e il Comm. Carlo Clausetti, il primo dei quali, all'ultimo momento, non poté intervenire per ragioni di indole professionale.

Il Congresso non ha tenuto meno di otto sedute e ha adottati parecchi voti importanti, in seguito a discussioni sempre molto interessanti alle quali portarono un validissimo contributo tecnico, oltre il Presidente Maillard, il Signor Röthlisberger, direttore del bureau internazionale di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, l'Avv. Tallefer, uno dei più antichi segretari dell'Associazione, e, s'intende, molti fra i congressisti presenti.

Fra gli argomenti sui quali s'intrattene il Congresso, e per i quali furono emessi dei voti speciali, vanno soprattutto ricordati quello che si riferisce alla soppressione nella Convenzione di Berna della facoltà di riserve che era stata inserita nel testo della Convenzione riveduta a Berlino nel 1908; quello riguardante le vendite pubbliche delle opere d'arte; quello che si occupa della protezione dei disegni e modelli; quello riguardante le opere cinematografiche che, nell'interesse dell'autore originario, dell'autore dello scenario, del metteur en scène e dell'editore, vanno protette al pari di qualunque altra opera letteraria o drammatica; quello riguardante la radiotelegrafia con la proclamazione di due principi, il primo riguardante l'emissione radio-elettrica, la quale non deve essere lecita che con l'autorizzazione dell'autore, il secondo concernente la trasmissione delle onde herziane in un luogo pubblico, trasmissione che dev'essere assimilata a un'esecuzione pubblica e, per conseguenza, sottomessa al controllo dell'autore.

Il Congresso si occupò anche della omnicomprensione del diritto d'autore. La relazione presentata al Congresso, e che può considerarsi un eccellente commento dell'art. 7 della Convenzione di Berna riveduta, terminò con una dichiarazione che insiste sulla necessità di dare al suddetto articolo un carattere obbligatorio, in maniera che il diritto esclusivo di riproduzione concesso all'autore di un'opera dell'ingegno si prolunghi senza eccezione per cinquant'anni dopo la sua morte, a profitto dei suoi eredi o aventi causa.

Una intera seduta del Congresso fu dedicata alla rassegna dello stato attuale della legislazione dei diritti di autore nei vari paesi aderenti o non alla Convenzione di Berna.

Interessarono particolarmente le relazioni concernenti la Polonia, che sta elaborando un progetto di legge, con un termine di protezione assoluta di cinquant'anni dopo la morte dell'autore (conformemente al principio già consacrato nella Convenzione di Berna), quelle concernenti la Ceco-Slovacchia e la Jugoslavia (la quale si spera entri presto a far parte della Convenzione di Berna); quella concernente gli Stati Uniti, rappresentati al Congresso dal capo dell'Ufficio americano dei diritti di autore, Sig. Thorvald Solberg. Com'è noto, gli Stati Uniti non ancora hanno aderito alla Convenzione, ma ora un bill è allo studio, preparato dallo stesso Sig. Solberg, per effetto del quale gli Stati Uniti dovrebbero aderire alla Convenzione stessa; ed egli spera che, malgrado l'opposizione da parte dei tipografi, dei cinematografisti e di certi editori, il bill finirà per essere approvato.

Quanto all'Italia, il Comm. Clausetti espone largamente i criteri fondamentali del nuovo progetto di legge la cui iniziativa è dovuta ad Alessandro Varaldo, direttore generale della Società Italiana degli autori, e ne fece notare i vantaggi indiscutibili, che sono principalmente costituiti: a) dalla durata del diritto di protezione che diverrebbe di 50 anni dopo la morte dell'autore, in perfetta armonia con la Convenzione di Berna, con l'attuale legge francese e con la tendenza delle più importanti nazioni civili, e con l'abolizione del così detto *secondo periodo* per l'edizione, che si risolve in una vera pirateria; b) dalla parificazione del diritto di traduzione a quello che ha l'opera originaria; c) dalla abolizione di ogni formalità obbligatoria per l'esistenza del diritto di autore e dalla istituzione di un semplice sistema di bollatura dell'esemplare, la cui mancanza non porterebbe però con sé la perdita del diritto stesso; d) dalla reintegrazione dei diritti di proprietà per tutte le opere cadute nel dominio pubblico unicamente a causa delle formalità legali non adempite tempestivamente, purché, in un congruo periodo di tempo, le opere stesse siano debitamente denunziate e registrate col sistema di cui al comma b).

Il Clausetti aggiunse che al progetto si era interessato personalmente S. E. Mussolini, il quale aveva anche promesso di adoperarsi per la sua sollecita ratificazione.

Tali comunicazioni, del tutto rispondenti ai principi sempre propugnati dall'Associazione, furono accolte dal Congresso col maggior favore.

Il Presidente Maillard, formulando l'augurio che la riforma potesse divenire al più presto un fatto compiuto, ebbe delle parole molto simpatiche all'indirizzo dell'Italia, per la sua valida cooperazione al progresso della legislazione

ne riguardante il diritto di autore. Alle quali parole rispose assai felicemente il delegato italiano barone Indelli, evocando i legami etnici e spirituali che uniscono le due sorelle latine.

M. A.

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

Accoglienze lusinghiere ha avuto al Politeama Chiarella di Torino la nuova opera *La Mandragora* del maestro Castelfranchi, il cui libretto è stato ricavato dalla famosa commedia di Machiavelli.

Numerose chiamate alla fine dei tre atti, con qualche contrasto.

Diresse, amorosamente, il maestro Ferrari. Al Politeama di Napoli è andata in scena l'operetta *La Maschera nuda*, musica di Ruggero Leoncavallo, che il maestro Salvatore Allegra ha in alcuni punti adattata e sviluppata. Il soggetto dell'operetta tratto da Leoncavallo da una poesia di Emile Collet, fino dal 1882, è stato sceneggiato e scritto da Ferdinando Paolieri e da Luigi Bonelli. Un pubblico impetuoso decretò un successo unanime all'operetta: il finale del primo atto fu replicato tre volte e vari bis si ebbero pure al secondo atto, con numerosissime chiamate anche al maestro Allegra.

Buon successo ha ottenuto al nostro Nazionale la nuovissima operetta *La figlia del Faraone*, rappresentata dalla Compagnia Maresca Eller. Il libretto, di Gualtiero Merlotti, vuole essere una satira di una spedizione archeologica in Egitto, che scopre in un sarcofago una mummia che poi rivive in una bella donna.

La musica, pur non essendo originalissima, riesce a divertire e segue bene l'intreccio. Ottima l'esecuzione.

Ultime opere rappresentate al nostro Carcano sono state *Lucia, Serva padrona*, riudita con grande diletto, e *Traviata*. Ad esse hanno seguito i balli *Pietro Micca* e *Coppelia*.

CONCERTI

MILANO

I Concerti Toscanini

Il giro attraverso la Svizzera dell'orchestra scaligera, diretta dal grande maestro, dopo i due concerti di Losanna e quelli di Ginevra, di Basilea, Berna, con i programmi già da noi indicati, ha dovuto interrompersi a Zurigo — com'è noto — per l'insolvenza dell'imprenditore che è stato arrestato e verrà processato, ed il cui

convegno è stato unanimemente deplorato dai giornali e dalle autorità della vicina repubblica, a principiare dal Consigliere Motta che in una visita al nostro ambasciatore a Berna ha espresso il rammarico del Governo federale.

Il successo artistico, ad ogni modo, è stato senza precedenti per la perfezione delle esecuzioni e la nobiltà delle interpretazioni, Paderewski, che assisteva alla prima udizione di Losanna, ha voluto manifestare al maestro il proprio entusiasmo abbracciandolo e congratulandosi con lui anche per i suoi collaboratori; il pubblico ha dimostrato il suo consenso con applausi calorosi, pure nell'austero ambiente della Cattedrale di Losanna, e la critica non ha lesinato le più ampie lodi, giudicando la nostra orchestra come la migliore che oggi esista e il suo duce il più grande direttore vivente.

Rientrato Toscanini a Milano, quasi a purificarsi dell'onta ricevuta, che indirettamente colpiva l'arte italiana, ha voluto offrire due concerti alla Scala: ed il concorso del pubblico — il teatro era esauritissimo — e le manifestazioni inconsuete ricevute, hanno costituito la più bella prova di solidarietà ch'egli potesse desiderare.

Il primo programma comprendeva: l'Eroica di Beethoven; *Le baruffe chiozzotte* di Sinigaglia; lo Scherzo dal *Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn; le scene «Burlesche» del primo e quarto quadro di *Petrouška* di Strawinski; l'ouverture del *Tannhäuser*.

Il secondo: *Sinfonia in Re magg.* di Haydn; *Variazioni* di Elgar; *Iberia* di Debussy; *Cigno di Tuonela* di Sibelius; *I Pini di Roma* di Respighi.

Tutti i brani hanno avuto una esecuzione meravigliosa ed un rilievo quasi soltanto Toscanini sa dare.

Sono state due serate indimenticabili dal punto di vista artistico e da quello patriottico. Le grandi dimostrazioni fatte dal pubblico all'orchestra scaligera e al suo insigne duce han voluto significare tutta la sua solidarietà nel deplorare la brutta avventura toccata in terra straniera all'una e all'altro e tutta la sua ammirazione verso una istituzione e verso un artista che ogni altra nazione civile ci invidia.

Al Salone dei ciechi vi furono due concerti a scopi benefici. Nel primo si presentarono alcuni promettenti allievi del prof. Gargano, il quale, come violinista, collaborò al buon esito. Nel secondo, accompagnati al piano dal prof. Franceschi, furono applauditi il tenore D'Este, il baritono Medica, il soprano Clario e il violinista Vacchi.

Il Circolo Amici dell'Arte ospitò due distinti violinisti: Giovanni Licari e Letizia Calco, quest'ultima già applaudita in altre sale. Ella fu ottima interprete di tre brani, assai apprezzati, dello stesso Licari. Partecipò al concerto anche la distinta cantatrice Pina Monaco.

Al Conservatorio riuscì ottimamente l'audizione corale degli Artigianelli di Milano, Monza e Pavia, Istruiti dai maestri Maffeo, Centemeri e Merlin.

Al Malibràn di Venezia, Borgatti ottenne un grandissimo successo; con lui fu applaudito il giovane soprano Ester Guggeri.

Al quartetto piacquero il soprano Cazenove e la pianista Natus.

Il Trio Cremasco ottenne unanimi consensi all'Istituto Falcioni di Crema, in un programma che, oltre brani di Beethoven e Schumann, comprendeva le *Impressioni di Spagna* di Mario Segre.

Nella chiesa dei Cappuccini di Pesaro è stato eseguito per la prima volta, con buonissimo esito, un *Magnificat* a 8 voci del maestro Antonio Cicognani. All'esecuzione parteciparono anche alcuni alunni di quel Liceo.

All'Università Popolare di Pistoia si è assai distinto il giovane pianista Ennio Cipollone.

L'Unione corale bolognese ha offerto al Liceo una ottima esecuzione della *Cena degli Apostoli* di Wagner.

Il maestro Guido Laccetti, per la «Boecherini» ha diretto a Napoli un importante concerto nel cui programma figuravano, particolarmente graditi, alcuni brani per violino e pianoforte del compianto Donaudy.

L'Istituto musicale di Rovigo ha offerto una interessante esecuzione dell'oratorio *Anima e Corpo* del De Cavallieri, al quale ha seguito un altro oratorio *La favola di Orfeo*, del maestro Cremesini, accurato direttore di entrambi i lavori.

Altre commemorazioni pucciniane: FERRARA (Teatro Comunale, ove in occasione degli ottimi saggi dell'Istituto musicale Frescobaldi, venne commemorato anche il maestro Bossi); FIRENZE (Circolo Amicizia, con discorso di Bonaventura); FOLIGNO; GENZANO; MESSINA; PADOVA (discorso di I. Cappa); P. MAURIZIO; FILADELFA.

Con la collaborazione della «Female Voice Chorus» il maestro Amelio Doncich ha diretto a Malta un interessante concerto sinfonico.

Per festeggiare il 25° anniversario del Regno di Vittorio Emanuele III, l'Associazione Combattenti italiani di Bruxelles ha dato una serata musicale, nella quale vennero eseguite due composizioni di Ezio Redeghini, favorevolmente accolte.

Ottimamente è riuscito a Londra il concerto organizzato dalla British Italian League, interpreti Claire Loring, Marcello Govoni e Gaspare Cassadó.

Nella sala del conservatorio di Mosca ha avuto luogo un concerto orchestrale, nel quale vennero eseguiti e applauditi cinque pezzi di Casella per quartetto d'archi.

RECENSIONI

Il giudizio della stampa su "Nazareth,, di Vittadini al "Fraschini,, di Pavia

LA PROVINCIA PAVESE, Pavia.

Franco Vittadini, con questo suo nuovo lavoro, ha riconfermato le doti di musicista d'eccezione che già ritulsero in *Anima allegro*, e che lo hanno posto fra i primissimi nella ristretta cerchia degli odierni autori melodrammatici italiani; anzi, ha iniziato il movimento di ascesa verso sempre quelle più gagliarde affermazioni che, chiunque lo conosca intimamente e sappia quali sieno le aspirazioni sue, e le sue visioni, ed i suoi tormenti artistici, giustamente si attende. *Nazareth* è già un passo gigantesco in avanti.

La melodia vi fluisce facile, chiara, avvincente, personale, aristocratica nello spunto, aristocratica nello sviluppo, ora informata ad uno squisito sentimento di poesia, come nella canzone di Giovanni il vasso che apre l'opera, come nell'ampia frase dello stesso: «Al piccolo Gesù che m'ha difeso», come nella grande scena centrale che precede «lo scherzo»; ora incisiva e vigorosa come nell'arioso del giovane ricco «Il mio tesoro è sulla terra»; ora, ideale, purissima, quasi leratica come nei canti di Gesù; ora vivace, saltellante, snodantesi in mille volute, come quando commenta i giuochi e le piccole perfidie dei bimbi di Nazareth; ora infine solenne, magniloquente come nella scena finale dell'opera ove un tema solo dalla liturgia gregoriana della «Missa angeloem» assurge, attraverso la elaborazione spirituale del maestro, alle più alte vene della potenza suggestiva e dell'effetto sonoro.

E lo strumentale? Mirabile, Franco Vittadini ha ormai penetrati tutti i segreti della tecnica musicale. Ha le audacie della modernità, ma non dimentica che la musica deve essere musica e non accozzaglia talvolta informe di suoni; e, soprattutto, non dimentica di essere italiano di nascita, di sentimento e di spirito e di dover scrivere per pubblici italiani, il che equivale a dire per i pubblici di tutto il mondo. Lo strumentale di *Nazareth* è un gioiello di buon gusto, di finezza, di squisitezze; è complesso e semplice nel medesimo tempo, vivido di tutti i colori di una amagliante tavolozza gittata, eppure trasparente come un cristallo, talché, anche alla prima udizione, riesce comprensibile a tutti.

IL TICINO, Pavia.

Quadro lirico, questo *Nazareth*, che si schiude sul piccolo gioco dei fanciulli nella piazza illuminata di morbido sole, per assurgere rapidamente a significazioni più ampie e più alte. Voce di poesia che vuole una musica tutta sua, fatta di costante e perfetta armonia. Ambiente di sogno e di mistero in cui i caratteri sono abborziti, e per dicono in germe gli sviluppi futuri; e quindi di tanto

gli si confanno le forme melodiche indefinite, la parte corale, una successione musicale fatta di dolcezze arcane, di penombre crepuscolari, di tintinnii argentati, di fremiti, di apparizioni. E da qui la melodia sale a diventare vigorosa e incisiva, come all'entrata del giovane ricco, o maestosa e solenne quando un motivo della liturgia gregoriana suggerisce al maestro un finale di grande potenza espressiva.

Facoltà di armonia veramente ammirabile quella del Vittadini, che pare trasformi le pagine della partitura in uno scrigno di gemme preziose, colorate, iridescenti, e che nel pensiero di una tecnica moderna, precisa e sicura, trova il suo naturale completamento.

È un fluire di sensazioni sonore che nella figura di Gesù si compendiano e variano dalla commozione dei ricordi all'aspirazione celeste dell'invocazione al Padre, rilevando l'assoluta padronanza degli effetti orchestrali.

IL POPOLO, Pavia.

La bellezza semplice, serena di ciò che è concepito in profondità di ispirazione ed espresso in vera forma d'arte vince sempre anche le bagaglio più spre. E Vittadini ha vinto splendidamente aggiungendo agli allori già raccolti in *Anima allegro*, colla sua vena di purezza e di sensibilità, il successo di un'opera che lo rivela in un genere nuovo.

IL CORRIERE DELLA SERA, Milano.

La musica di Vittadini, ricca di colore e di melodia, nonché la delicata poesia dell'azione, conquistarono subito il pubblico, che seguì con crescente interesse lo svolgersi dell'atto, applaudendo anche a scena aperta. Alla fine l'applauso scoppiò unanime e cordialissimo. Le chiamate agli interpreti, al maestro Vittadini e a Giuseppe Adami si ripeterono otto volte con crescente intensità.

IL SECOLO, Milano.

Franco Vittadini ha dato a questo «mistero» una musica che — ispirandosi al libero — attinge alla più pura poesia e che vibra, nella melodia ora dolcissima ora possente per alto misticismo, di intensa passione. Si è scostato dalle forme di *Anima allegro* ed ha ritrovato — con grande sincerità — la musica dell'amore e della Fedeltà.

IL POPOLO D'ITALIA, Milano.

La musica di Franco Vittadini, piena di dolce poesia e soffusa di un'onda semplice e delicata di misticismo, arricchita di un bel ricamo orchestrale, commosse il pubblico, che applaudì a scena aperta e chiamò otto volte alla ribalta gli autori e il direttore maestro Podestà.

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

JEANNIN (Dom. J.) — *Mémoires liturgiques Syriennes et Chaldéennes recueillies et publiées avec la collaboration de Dom J. Puyade et de Dom A. Chibas Lassalle O.S.B.T. Introduction musicale.* (Leroux, Parigi).

È l'inizio d'un lavoro di grandi dimensioni su un ramo di conoscenza finora trattato ben poco e lo segnaliamo al troppo rari cultori italiani di musicologia orientale.

Lo scopo del domo Benedettino, ora alla badia di Hautecombe in Savoia, è stato di raccogliere e fissare quasi 1500 melodie che vengono adoperate sia dai Siri e sia dai Caldei, melodie che saranno contenute nei due volumi futuri. Intanto il presente volume d'Introduzione studia il complesso della tradizione siriano-caldaica, e poiché le tradizioni liturgiche d'Oriente sono indissolubilmente connesse con quelle d'Occidente (che ne derivano magari per via indiretta), si vengono a toccare ed a studiare parecchi problemi della musica occidentale.

Questo lavoro, dunque, pure trattando un tema limitato, mette sotto luce nuova vari lati della storia e della teoria del canto liturgico detto Gregoriano. Vorremmo quasi dire che il titolo sarebbe stato forse più esatto così: Il canto liturgico siriano-caldaico in rapporto al canto gregoriano. — La materia è svolta così che, prima si studia il canto siriano-caldaico nel suo stato attuale, dal punto di vista della base tonale, poi della composizione melodica, indi nelle particolarità d'esecuzione, e del ritmo. Segue un saggio critico storico, che occupa la maggior parte del libro come spazio, e dell'interesse dell'autore come vivacità e calore di trattazione. Difatti Dom Jeannin ha scelto la forma polemica; non si è accontentato di esporre i suoi argomenti positivi (magari pensando a disporli in modo da neutralizzare le diverse opinioni a sua conoscenza); no, egli ha discussi i vari giudizi. Questa antipatia ha assorbito spazio e fatica, che a noi non sembrano sempre bene impiegati; tanto più che il dotto Benedettino ha fatto troppo onore a certe scarse autorità.

Ma questo non toglie che appunto la seconda parte del libro sia di non comune interesse. Difatti vi si spiegano le due tesi seguenti: 1° i due modi maggiore e minore non derivano dai modi greci, sono invece d'origine orientale antichissima; 2° il canto gregoriano ha base metrica, a note lunghe e brevi (più o meno indipendenti dalla lunghezza e brevità delle sillabe di testo), base che gli viene dalla sua origine orientale, ed è comune tanto alla tradizione ebraica, quanto a quella delle varie Chiese cristiane d'Oriente.

A conferma delle antiche origini orientali dei modi maggiore e minore, potremmo aggiungere che, per parte nostra, abbiamo osservato come parecchie delle melodie raccolte recentemente in paesi asiatici di scarse relazioni coll'Europa, come il Tibet, il Burma, ecc., parecchie di quelle melodie, dunque, sono appunto in modo maggiore. Non vanno esclusi nemmeno i canti cinesi a base di cinque note, di cui la struttura difettiva non contraddice affatto alla costituzione maggiore.

Dal lato ritmico l'autore ha confortato la sua tesi con un considerevole apparato di argomenti paleografici e di citazioni di teorici medioevali; ma a noi pare che la maggiore forza dello scritto provenga dall'inegabile intima connessione che la lettura di questo libro fa sentire tra le tradizioni liturgiche d'Oriente e quelle d'Occidente. Connessione che non permette di separare mille testimonianze medioevali dalla grande e compatta corrente musicale delle varie Chiese cristiane orientali, che tutte si

riseriscono poi alla tradizione ebraica. Per ciò, pur senza dirlo, Dom Jeannin ha dato una nuova e validissima conferma all'ormai chiara origine ebraica del canto liturgico cristiano.

Auguriamo, dunque, che questo libro venga conosciuto e studiato anche in Italia, in ragione del suo effettivo non comune valore.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BECLARD D'HARCOURT (M.) — *Mémoires populaires indiennes: Equateur, Pérou, Bolivie.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Piccolo della Sera*, Trieste:

Tutto ciò che ha il potere di ridestare il ricordo dei fasti delle civiltà estinte dell'America, degli imperi degli Aztechi del Messico, degli Incas peruviani, ha sempre incatenato la nostra fantasia e la nostra curiosità, non foss'altro che per un inestinguibile sentimento di giustizia, oltre che di ammirazione e di compianto.

Ammiriamo pure, se si vuole, anche la fortuna dei terribili avventurieri spagnuoli, di un Ferdinando Cortes, di un Francisco Pizarro, che ben si può dire da soli, col loro coraggio, con la loro audacia, sottomisero e frantumarono due gloriosi imperi, distrussero due gigantesche civiltà, le vestigia delle quali riempiono di meraviglia i tardi posteri, che le studiano e ne ricostruiscono gli aspetti e le forme con l'anima della scienza e della poesia. Ma quelle distruzioni fatte da europei quando appunto l'Europa era uscita dalle nebbie del medio evo, compiute per la sete dell'oro e per fanatismo religioso, destano agguanto e fanno pensare con orrore al destino serbato a una parte sì nobile dell'umanità.

Ciò che fu non torna. L'altipiano, ora quasi deserto, di Cuzco, fra le Cordigliere eccelse, che a sei e settemila metri d'altezza ergono i loro picchi di ghiacci e i conici formidabili del loro vulcani spenti, ed incoronano di un sublime diadema le acque sacre del lago di Titicaca, era un giorno la sede splendente della civiltà incaica. Suntuose città, allacciate da una mirabile rete stradale degna di Roma, racchiudevano monumenti di un'imponenza ciclopica. Sul lago sacro, alle cui rive, guidati dal leggendario eroe Manco Capac, apparvero un giorno gli Incas, figli del sole, a sottomettere e civilizzare gli Anzi primitivi, s'ergeva il fantastico tempio al Dio solare, tutto di pietre massicce e di metalli preziosi.

Vennero gli spagnuoli e nel meraviglioso ritmo di quella civiltà non videro che una preda, l'oro, e un nemico assero e forte, le credenze religiose, molto pure del resto, di quel grande popolo, il quale andò disperso e trovò rifugio fra le solitudini delle terre andine, raggiungendo anche i siti più elevati che l'uomo possa abitare perennemente (il villaggio di «Crucero Alto» è posto a 4460 metri sul livello del mare), mentre la nuova civiltà spagnuola si restringeva alle rive dell'Oceano Pacifico.

Grazie alla vastità del paese, al superbo sviluppo del suo sistema montuoso ed alla grandiosità dei fiumi che dalle Cordigliere occidentali scendono nel bacino brasiliano — quasi ancor oggi inesplorato — delle Amazzoni, i discendenti degli Incas (razza proveniente dal Messico ed emigrata nel Perù nel secolo XI) e degli Anzi, declassati e ridotti ad una civiltà rudimentale, poterono sottrarsi

alla distruzione e vivere la loro vita di stenti in mezzo ad un paesaggio maestoso, fra i ricordi della loro antica patria.

Questi ricordi sono rovine, poesia e musica. La musica degli Incas venne studiata recentemente con sommo amore e diligenza da una signora francese, Margherita Bédard D'Harcourt, musicista e compositrice, allieva di Maurizio Emmanuel e di Vincenzo d'Indy, la quale, durante una lunga dimora fatta nel Perù, dove suo marito, appassionato archeologo e distinto musicista, era in missione del Governo francese, poté scoprire, è la parola, e far rivivere per noi quelle antiche melodie, conservate ancor oggi allo stato puro — o inquinata in parte da elementi spagnoli — nelle canzoni popolari degli «indi», discendenti diretti degli aborigeni peruviani.

Ora in una magnifica pubblicazione, curata dalla Casa Ricordi di Milano, e che torna ad onore dell'editoria musicale italiana, quelle musiche, così lontane nello spazio e nel tempo, sono rivelate al nostro stupore ed alla nostra ammirazione.

La musica degli Incas è tuttora viva nelle melodie degli indigeni del Perù e della Bolivia, e costituisce il «folklore» musicale della «Sierra» andina.

Gli strumenti musicali di quell'antico popolo sono stati esumati dalle tombe incasiche e sono quasi gli stessi che ancor oggi vengono adoperati dagli «indi». Il bel libro della D'Harcourt ne riproduce alcuni, come fregi, a più di pagina. Tamburi di varie forme (huscar), clarineti (queñas), zampogne (antaras). A cinque fori gli strumenti a fiato arcaici; a sette fori quelli ora in uso, nei quali si avverte l'incrocio col sistema musicale europeo.

La raccolta e la registrazione dei temi indigeni non fu impresa facile per i signori D'Harcourt. Essi riuscirono non pertanto a riunire oltre duecento melodie, sia col notare direttamente, ascoltando l'«indio» nelle sue feste, sorprendendo il pastore (barbero) sulle montagne selvagge, il cantore nel fervore delle sue rievocazioni musicali; sia con l'aiuto d'un fonografo registratore. Così essi poterono stabilire la scala delle antiche melodie, scala pentatonica, incompleta, comune a molti popoli primitivi, discendendo dall'acuto al grave, in opposizione perciò alla nostra scala maggiore che sale dal grave all'acuto. Da ciò anche una tinta tutta sua propria di malinconia, ma non tale però da caratterizzare da sola quella musica, la quale anzi non di rado si snoda in ritmi rapidi, ardenti, molto variati, accompagnati dal batter dei piedi e delle mani dell'uditorio, mentre il cantore volatilizza spesso la nota in aere melismatici.

Del resto, quelle musiche sono un magnifico, eloquente commento alla poesia originalissima di quelle antiche genti. Alcune canzoni sono precedute da brevi preludi strumentali. Talvolta intere orchestre di «antaras» (zampogne) accordate all'ottava, suonano la stessa melodia, l'armonizzazione essendovi del tutto sconosciuta.

La magnifica raccolta presentata dalla signora D'Harcourt contiene canzoni di bel sentimento lirico (Harawi), scene violente di gelosia (Wambrita), canzoni a danza (Kawya) scintillanti di spirito e di vivacità, arie pastorali, canti di pellegrini, danze guerresche. Ma ciò che più sorprende sono i canti religiosi. Un inno religioso («Luce splendente») non è che l'«Inno al sole» degli Incas, e si canta ancora dagli «indi» canolici della «Sierra» peruviana. E sopra antichissimi canti sono adattate le parole del «de profundis» e del racconto della Passione, che gli indigeni cantano con estrema commozione, quasi piangendo: «Piangete all'istoria di Cristo al Calvario — così come la raccontano coloro che la scrissero».

Quei canti sono portati sempre da forti voci virili, mirabilmente intonate, laddove le donne ostentano voci delicate, lamentevoli. Il canto è in generale largo e semplice e di grande precisione ritmica. Quella gente vi mette

dentro tutta l'anima, tutto il sentimento, ed un riflesso della solenne natura che le sta d'intorno. La grande «Sierra» la circonda, candida sopra le nubi, nel cielo, sede gloriosa dell'invito nuno solare; stanno là presso le rovine gigantesche delle città e dei templi dei suoi antenati; scorrono ancora le acque dei fiumi sacri degli Incas, e gli indi cantano: «La vallata ride i tuoi piani — O colomba, non hai tu un amore? Io son solo, come tu sei sola. — Se tu lo vuoi, noi ci ameremo». E ancora: «Luce splendente; raggio scintillante; illumina i tuoi figli, i tuoi figli riuniti. Brilla su di loro, magico sole, rischiarali. Sovra i tuoi figli, per te riuniti, brilla e regna. Regna o luce!». ARIO TRIBEL.

MOELLER (H.) — *Keltische Volkslieder*, Band 4. *Französische Volkslieder*, Band 5. (B. Schott's Sohne, Magonza).

Due volumi ancora dell'interessante collana in cui il Dr. Moeller si propone di comprendere tutto il folklore musicale europeo. Il primo più ricco e più interessante del secondo in quanto vi sono esempi di vera musica etnica mentre il secondo è piuttosto una raccolta di canzoni popolari. Sotto questo aspetto però esso ci permette di constatare il cammino fatto da certe canzoni popolari così da trovarle presso che identiche in varie nazioni, ma più spesso nei versi che non nella musica che vuol essere totalmente diversa, come nel corso della canzone del «tamburi che tornano dalla guerra». Confronti il lettore la lezione francese data dal Moeller con quella del Prati nella sua bel saggio di canti del popolo italiano.

Il primo dei due volumi qui recensiti contiene ben cinquanta canti con relativo accompagnamento di pianoforte, chiaro, semplice, che non turba o travisa, con impertenti sfoggi di sapienza, la purezza della melodia. Dotissime l'ampia prefazione e le numerose chiose esplicative con le quali il dott. Moeller fa la storia di ciascun canto, dalle sue origini, dalla prima comparsa nella musica scritta fino al posto assegnatole dall'«A» nel presente volume.

Attendiamo il volume che riguarda l'Italia, ove il lettore musicista troverà forse una notizia che potrà interessarlo.

GIULIO FARA.

RECLI (G.) — *Voce di laguna, Nenia, Crepuscolo, Fra le spighe, La sorellina dorme*, per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

E con vero compiacimento che segnaliamo all'attenzione dei cultori del canto da camera le nuove liriche di Giulia Recli, ispirate ad un buon gusto e una raffinatezza melodica oltremoda geniali. Pur rivelandosi devota agli atteggiamenti armonici della musica moderna, l'autrice canta con gioia, e chiede alle risorse della voce, dolcezza e dilettito, ben ricordando di essere italiana.

Tutte le liriche della raccolta vantano pregi e attrattive, pur lasciando al lettore facoltà di predilezione. *Nenia* sarà preferita dai nostalgici, *Voce di laguna* dai folkloristi, *La sorellina dorme* dagli innamorati del canto a due voci... ma tutti renderanno omaggio sincero alla garbatissima compositrice, tanto favorevolmente nota.

DALGROZE (E. J.) — *Le Coeur qui chante*. (M. Senart, Parigi).

Conoscevamo *Le coeur qui vole*; ora l'autore ci presenta *Le coeur qui chante*. E come lo fa cantare lo squisito compositore ginevrino! Con spontaneità popolare, come sempre, ma con una raffinatezza armonica delle più deliziose.

Un châtiment dans la verdure e *Qu'il fait bon son cœur* sono due gioielli.

CANTELOUBE (I.) — *La Pastoura* (Chant d'Auvergne). (Au Ménestrel, Parigi).

La canzone appartiene ad una serie di rievocazioni regionali interessantissima, come tutte le raccolte di canti pastoraux che sembrano voler fissare nella mente di chi ascolta le bellezze ed i profumi degli angoli verdi delle campagne tranquille.

MARNKHAM LEE (E.) — *Old Tunes for young People*. (J. Williams Ltd, Londra).

Pubblicazione originale che aduna celebri spunti di opere classiche ridotte all'ambito di cinque note. Haydn, Bishop, Schubert, Beethoven scendono al bambino in umile veste infantile.

SIMPSON (N.) — *Harlequin March*. (J. Williams Ltd, Londra).

Due pagine di modeste pretese e di media difficoltà, piacevoli e accurate.

EBEL (A.) — *Tanzweisen*. (N. Simrock, Berlino).

Due piacevoli fascicoli di danze per pianoforte di modesta difficoltà e di notevole effetto strumentale.

ELISABETTA OMONE.

SIEGL (O.) — *Dritte Sonate* (in einem Satz) für Violoncello und Klavier, op. 33 (Ludwig Doblinger, Bernhard Herzmannski, Vienna, Lipsia).

Non esitiamo a presentare quest'autore pressochè ignoto da noi, come uno dei più vigorosi musicisti tedeschi della nostra epoca. Questa «Sonata», come la «Sonatina» per pianoforte della quale ebbero già occasione di parlare, è l'espressione di una vena ricca e potente, che, sostenuta da un felice senso della forma e di una costruzione ben salda e sicura, permette all'autore di abbandonarsi a linee ampie, a slanci impetuosi, a momenti di accorrevole limpida scherzosità, come ad una dolcezza piena di focosa passione, espressa come un desiderio sano.

Lo spirito della Sonata è tutto nazionale ed una viva luce di serenità fa pensare al miglior classicismo tedesco. Un mirabile senso della misura e dell'equilibrio fa sì che l'interesse di questa Sonata non scemi mai. L'armonia segue una chiara logica tonale anche se nello svolgersi del discorso armonico ci accorgiamo di una certa predilezione per le sovrapposizioni poltonali. Per questo, se volessimo proprio esser pedanti, ci potremmo domandare se all'autore, che ha tante cose da dire e non ha nessuna deficienza da mascherare, sia proprio necessario l'impiego di sì eccessivi mezzi armonici, o se invece una maggiore semplicità non servirebbe a mettere in un rilievo ancora migliore e certo più duraturo la forza della sua espressione. Le risorse strumentali sono eccellenti, specialmente per il pianoforte, e ci auguriamo che questa Sonata abbia il successo che si merita.

MARCHESI (O.) — *Al chiaro di luna* (Bizzarra musicale), Coro a quattro Voci virili, (F. Bongiovanni, Bologna).

Sono cinque quadretti collegati, composti, con felice scelta, su parole piene di squisita poesia.

La musica ha elementi freschi con tendenze popolarizzanti. Ci auguriamo che il Marchesi possa meglio disciplinarsi e mantenga la bella promessa che ha rivelato in questo lavoro e in altri precedenti.

Al chiaro di luna ha vinto il primo premio nel secondo Concorso nazionale di musica corale indetto dalla «Società corale orfeonica» di Bologna.

V. M.

BERTONI (E.) — *Quartetto N. 1 in si bemolle* per due Violini, Viola e Violoncello, a cura di Alceo Toni. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Questo quartetto, di musicista italiano del tardivo '700, è diviso secondo l'uso in due tempi: *Allegro moderato* e *Minuetto*. Non si può immaginare nulla di più deliziosamente semplice sebbene sotto una tale semplicità si nasconde una forte e molto misurata logica di stinassi musicale. Sono un certo aspetto, la stessa semplicità profonda e lineare di alcune grandi musiche di Mozart.

Il primo tempo è tutto pervaso da una soave serenità, dove l'anima dolcemente canta, cullandosi infantilmente sull'onda della propria melodia. Il canto passa con calma da strumento ad strumento, senza cambiamenti bruschi e drammatici. Ed a tale conseguimento il Bertoni perviene, come acutamente fa osservare G. C. Paribeni, nel numero del 30 aprile di *Musicisti d'Italia*, di Milano, adoperando una stessa idea musicale per le fazioni di 1° e 2° tema; procedimento adoperato anche da Muzio Clementi; per cui il Paribeni rimane per ora in dubbio a chi dei due musicisti se ne debba attribuire l'invenzione. La forma di questo primo tempo è la solita bipartita del clavicembalista settecentista italiano.

Il *Minuetto*, che nei suoi valori espressivi si mantiene affine al primo tempo, si presenta sotto forma semplice, ma completa; il Trio è composto su due motivi differenti, alla maniera italiana, e assume grazia e delicatezza dalla pratica di eleganti contrappunti in imitazione fra i diversi strumenti.

Alceo Toni ha curato la presente edizione con grande amore, diligenza e competenza, così da rendersi meritevole delle maggiori lodi; tanto più che tali musiche sarebbero ancora o quasi completamente dimenticate e sconosciute, se il Toni non si fosse preso la cura di studiarle, di rivocerle e di presentarle in veste moderna e degna. Del che gli dobbiamo essere grati.

F. BALILLA PRATESI LA.

CANTO E PIANOFORTE

Recentissima pubblicazione:

FRANCO ALFANO

SEI LIRICHE

(119716 a 721)

1. *Dormiveglia*. Poema di G. Lipparini. Ms. o Br.
2. *I tuoi occhi...* Parole di F. de Lupis. S. o T.
3. *Al chiarore della mattina...* Parole di F. de Lupis. S. o T.
4. *Perchè piangi?* Parole di F. de Lupis. S. o T.
5. *Malinconia*. Versi di Lilla Lipparini. S. o T.
6. *Non partire, amor mio...* Poema di R. Tagore. Ms. o Br.

(119722) Unite.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

La «Gazzetta Ufficiale» pubblica il bando di Concorso indetto dal Ministero dell'Istruzione fra le imprese dei teatri lirici italiani, per agevolare la rappresentazione di nuove opere musicali italiane.

Ciascuna impresa che intende partecipare al concorso dovrà presentare entro il 30 settembre 1925 al Ministero della P. I. (Direzione generale delle Antichità e Belle Arti), non più di un'opera in musica di autore italiano vivente, che non sia stata prima rappresentata in pubblico teatro. Una commissione di cinque membri nominata dal ministro, sceglierà fra le opere presentate le due che giudicherà migliori, ed a ciascuna delle due imprese che le avrà presentate sarà concessa una sovvenzione di lire 40.000, con l'obbligo di curare almeno tre rappresentazioni dell'opera prescelta entro il 1° settembre 1927. A ciascuno degli autori delle opere prescelte saranno versate L. 10.000 a titolo di indennità di spese per la preparazione del materiale musicale, dopo che questo sarà consegnato all'impresa. Se l'opera fosse di un atto, la sovvenzione e l'indennità potranno essere ridotte della metà.

E' aperto il Concorso al posto di professore di Storia della musica e Bibliotecario nel R. Conservatorio di Parma. Scadenza 1 ottobre. Documenti e titoli al Ministero della P. I. (Direzione Generale Antichità e Belle Arti).

Il 30 luglio scade il Concorso al posto di Maestro della Scuola comunale di musica di S. Giovanni Valdarno.

E' aperto anche il Concorso al posto di Maestro di musica del comune di Terranova Bracciolini (Arezzo), con scadenza al 31 luglio p. v.

La «Ojai valley music festival» nell'intento di dare incremento alla Composizione della Musica da Camera, bandisce a tutto il 1° marzo 1926 un Concorso per un Quartetto (due Violini, Viola, e Violoncello).

Le modalità del Concorso sono esposte nell'albo del Civico Liceo Musicale «Benedetto Marcello» di Venezia.

Il maestro Antonio Dotto di Palermo è riu-

scito vincitore del Concorso di professore di Musica e Canto nei RR. Istituti magistrali.

I maestri Oreste Marchesi, di Copparo, e Bevilacqua di Gualtieri, sono riusciti vincitori, a pari merito, del Concorso per la canzone regionale, bandito dal «Secolo».

NOTIZIE

Il Comune di Milano ha portato a L. 200 mila il suo contributo al Consorzio per l'insegnamento professionale nella città e provincia purchè questo sussidi anche il Conservatorio Musicale G. Verdi per il quale non si giunse a costituire lo speciale Consorzio progettato dal compianto direttore prof. Gallignani. Dovrà però funzionare presso il Conservatorio suddetto un Istituto universitario musicale con alcuni corsi di Istrumenti.

L'Istituto internazionale di Canto di Milano (via della Signora 2), diretto dal maestro Tronchi, mentre ha terminato felicemente il suo secondo anno, resta aperto durante le vacanze per coloro che vogliono intensificare la propria preparazione artistica per le imminenti stagioni.

Si è costituito in Roma un comitato per promuovere degne onoranze al maestro Vessella, in occasione del quarantesimo anniversario della sua nomina a Direttore della Banda Comunale di Roma. Egli, intanto, ha diretto un applauditissimo concerto all'Augusteo.

L'on. Starace ha presentato un progetto di legge per l'Istituzione del Costanzi a teatro nazionale dell'opera.

Una importante stagione lirica si svolgerà a Rimini, nel prossimo Agosto. Verranno rappresentate *I Cavalieri di Ekebù*, di Zandonai, *Manon di Massenet*, e, a commemorazione pucciniana (oratore Forzano), *Tosca*. La prima opera sarà diretta dall'autore, le altre dal maestro Guarnieri.

Nella Chiesa di S. Maria Novella, di Firenze, il 24 u. s., è stata inaugurata una lapide a Jacopo Peri, creatore del Melodramma, nato nel 1561 e morto nel 1633. Ha parlato il prof. Bonaventura, direttore dell'Istituto musicale.

Il suddito britannico Arthur Hight residente a Venezia in una lettera diretta all'*Observer* entra nella polemica sulla origine di Donizetti e si riferisce per quanto afferma alle monografie di E. G. Galli e Simone Mayr sul grande compositore. Da esse risulta che il maestro discendeva da Ambrogio Donizetti il quale nel 1750 viveva a Borgo Canale sobborgo di Bergamo; cento anni prima gli antenati si erano insediati nel Bergamasco e provenivano dalla valle di Pontida.

Il *Grand Prix de Rome* è stato quest'anno vinto da Louis Fourestier, allievo di Vidal, nato a Montpellier nel 1892; egli partecipava al Concorso per la prima volta.

Il primo secondo *Grand Prix* venne assegnato a Yves de la Casimière, allievo di M. d'Ollone, nato ad Angus nel 1897. Una menzione onorevole fu accordata a Maurice Franck, allievo di Vidal, nato a Parigi nel 1897.

Il 18 u. s. nel cimitero di Schoenberg (Germania) presso Berlino, ad iniziativa dell'Accademia dell'Arte, è stato inaugurato un monumento al maestro Busoni.

Il monumento, che ha simboliche figure in bronzo, è opera del notissimo scultore Kolbe.

Il compositore Hermann Hans Wetzler, di Colonia, che raccolse recentemente grande successo in America quale direttore delle sue opere orchestrali e specialmente col'le sue «Visioni», ha vinto per la sua ultima composizione *Assisi*, leggenda per orchestra, il Concorso bandito dal festival musicale North Shore di Chicago al quale parteciparono 84 lavori. Egli fu inoltre invitato a dirigere nella prossima stagione in New York ed in altre città americane.

Nei prossimi fascicoli, oltre un articolo di

CORRADO RICCI: Il Palestrina

pubblicheremo:

ALFREDO BONACCORSI: Canti di Lucchesia.

ALBERTO DE ANGELIS: I critici musicali del Secolo XIX: Il marchese d'Arcais.

TULLIA FRANZI: Listz, Wagner e la sinfonia Dante.

ARTURO LANCELLOTTI: La rude modestia di Verdi.

PIERO MEZZADRI: L'ispirazione musicale della poesia popolare finlandese.

GUALTIERO PETRUCCI: Roberto Schumann critico musicale.

ed altri scritti di ben noti autori.

NECROLOGIO

Erik Satie

Non ancora sessantenne è morto a Parigi il 5 c. m. questo maestro che, pur non essendo notissimo in Italia, occupava un caratteristico posto fra i musicisti francesi moderni. Visse in quell'ambiente speciale che generò l'impressionismo musicale, e fu proprio lui, amico e coetaneo di Debussy, a tentare con le sue *Gymnopédies*, che lo stesso Debussy trascrisse per orchestra, le prime espressioni musicali che si svolsero poi con procedimenti nebulosi e vaghi. Aveva una speciale predilezione per l'umorismo, ma si trattava di un umorismo voluto, più cerebrale che spontaneo. Tra i suoi lavori vanno ricordati *Vari preludi flaccidi* (per un cane); *Arie da fare scappare*; *Pezzi in forma di pera*; *Messa dei poveri*; il ballo cristiano *Uspud*, per un solo personaggio; e soprattutto il *Socrate*, una specie di dramma lirico da frammenti di dialogo di Platone.

A Roma, il 17 giugno, per attacco di cardiopalma, il maestro Riccardo Cucchi, noto autore di parecchie operette.

Pure a Roma Edoardo Pompel, già critico del *Messaggero* e attuale dirigente del Teatro Quirino. Egli era grande ammiratore della musica pucciniana.

Condoglianze ad Amilcare Zanella per la morte del suo amatissimo fratello Arnaldo, professore di letteratura italiana all'Istituto Magistrale di Firenze: questi fu dei primi in Italia a parlare nei suoi scritti e nelle sue conferenze del «Nerone» di Bolto, dopo la pubblicazione del solo poema, difendendone e magnificandone la concezione teatrale.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO Musica sacra

BOTTIGLIERO (Sac. E.) (119920). *Missa Angelica duabus vocibus aequalibus* (Tenori e Bassi) conchinda Organo comitante, Op. 113.
— (119921). *Idem*. Parti cantanti staccate.

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

CHAPMAN (L.) (119792). *Answering eyes*. Words by J. Garman. Ms. o Br.
COMPOSITORI ITALIANI CONTEMPORANEI (119990). *Raccolta di Liriche da Camera*, con notizie biografiche e bibliografiche degli Autori a cura di Guido M. Gatti. (Alfano F. - Casella A. - Davico V. - Malpiero G. F. - Pizzetti I. - Respighi O. - Tommasini V. - Zandonai R.). Elegante volume rilegato in tela.
DE CRESCENZO (V.) (119941). *Tarantella sincera*. Parole napoletane di E. Migliaccio (Farfariello). Ms. o Br.
MONTI (V.) (119986). *Aubade d'amour* (Serenade) aus dem Mündodrama « PIERROT'S WEIHNACHTEN ». Gedicht von F. Beissler, in deutsche übertragen von Clarisse von Robert. (Testo francese e tedesco). S. o Ms. o T.

OPERE TEATRALI per Canto e Pianoforte

BELLINI (V.) (119964). I PURITANI. ATTO I.: *A te, o cara, amor talora*. T. (Biblioteca lirica).
VERDI (G.) (119975). IL TRAVIATA. PARTE III: *Di quelle pira*. T. (Biblioteca lirica).

OPERE TEATRALI per Canto e Orchestra

BOITO (A.). *NERONE*. Tragedia in quattro atti. Opera completa. Partitura. (Formato cm. 23x17).

PIANOFORTE Studii e Composizioni originali

BACH (G. S.). *Suites inglesi*. (B. Mugellini).
— (E. R. 443). Testo italiano, francese e spagnolo.
— (E. R. 444). Testo italiano, francese e inglese.
— *Suites francesi*. (B. Mugellini).
— (E. R. 445). Testo italiano, francese e spagnolo.
— (E. R. 446). Testo italiano, francese e inglese.
— (E. R. 476). *Invenzioni a due ed a tre voci*. (B. Mugellini). Testo italiano, francese e spagnolo.
— (E. R. 477). *Invenzioni a due voci*. (B. Mugellini). Testo italiano, francese e inglese.
— (E. R. 478). *Invenzioni a tre voci*. (B. Mugellini). Testo italiano, francese e inglese.

BERTINI (E.) (E. R. 494). 25 *Studii*. Op. 29. (B. Mugellini).
— (E. R. 495). 25 *Studii*. Op. 32. (B. Mugellini).
— (E. R. 493). 25 *Studii*. Op. 100. (B. Mugellini).
— (E. R. 496). 25 *Studii*. Op. 134. (B. Mugellini).

CZERNY (C.) (E. R. 447). *La Scuola del legato e dello staccato in 50 Esercizi*. (Seguito alla Scuola della Velocità). Op. 200. (E. Pozzoli).

HENSELT (A.) (E. R. 586). 12 *Studii caratteristici di Concerto*. Op. 2. (G. Tagliapietra). Testo italiano e spagnolo.

— (E. R. 587). 12 *Studii da Sala*. Op. 5. (G. Tagliapietra). Testo italiano e spagnolo.

MONTI (V.) (119987). *Aubade d'amour* (Serenade) aus dem Mündodrama « PIERROT'S WEIHNACHTEN ».

POZZOLI (E.) (E. R. 528). *Album di 6 Pezzi*: 1. *Mazurka semplice* — 2. *Studio* — 3. *Tempi antichi*. Minuetto. — 4. *Scherzo*. — 5. *Rimembranza*. — 6. *Ricorrendosi*.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

GALLUZZI (G.) (E. R. 519). *Ricreazioni pianistiche*. 10 piccoli Pezzi melodici nell'estensione di cinque note. 2ª Serie.

VIOLINO E PIANOFORTE

POLDINI (E.) (119943). *Peuple valsante* (Dancing Doll), transcribed by F. Kreisler.

VIOLA E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.) (119960). *Sonata in Fa* per Pianoforte e Viola (dall'originale per Pianoforte e Violoncello a cura di M. Cori).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

LOCATELLI (P.) (E. R. 526). *Adagio e Minuetto variato* per Violoncello e Concerto grosso. Riduzione per Violoncello e Pianoforte. (G. Guerrini-A. Bonucci).

CONTRABBASSO

CUNEO (A. F.) (E. R. 499). 32 *Esercizi e Studii* per lettura a prima vista per Contrabbasso a quattro corde.

ORCHESTRA con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119640). *Banderilleros*. Passo doppio spagnolo. Op. 386.
BUZZI-PECCIA (A.) (119641). *Paquita*. Serenata Spagnola.
CELANI (C.) (119890). *Arabesque*. Danse Arabe.
CHAPMAN (L.) (119793). *Answering eyes*.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

— *Ten Negro Spirituals in Song Form* for Medium or Low Voice. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
AUDERS (E.). *Neue Lieder*. Op. 49. (N. Simrock, Leipzig).
BARBIROLI (A.). *Specchio indiscreto*. Tango. Parole di G. Di Napoli. (A. & G. Carisch & C., Milano).
BELWIN (C.). *Tifina, l'ho trovata!* Versi di D. Vianì. (C. Schmidt, Trieste).
BIANCHI (C.). *Media Nocte*. Coro a quattro Voci virili, versi di Panzacchi, Partitura. (G. Zanibon, Padova).
BILLI (V.). *Maman! Vers* di P. Cigarini. — *Signorine... per pietà!* Versi di S. Frati. — *Non ritornate ro-dini...* Versi di N. Vianì. (C. Schmidt, Trieste).
BOSSI (A.). *Ave Maria*. Versi di E. Lombardi Macchia. (A. & G. Carisch & C., Milano).
BOSSI (M. E.). *Le Rondini*. Coro a quattro Voci virili senza accompagnamento, con unita la riduzione per Pianoforte delle Voci. Partitura e riduzione per Pianoforte. (G. Zanibon, Padova).
BRINK (E.). *Gira, gira e volta*. Canzone. Parole di Ermanno. (C. Schmidt, Trieste).
CATFORD (W.). *Disenchantment*. Song. Words by N. Rooper. (Augener Ltd., London).
CLARKE (R.). *Three Old English Songs*. Arranged for Voice and Violin. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
CONRAD (A.). *Le Ukulele*. Fox-trot. Traduzione di A. Franci. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DAVICO (V.). *Trois Poèmes Agréables*. Paroles de G. J. Gros. (Rouart, Lerolle et C., Paris).
DE VITA (A.). *Lydia*. One-Step. Versi di R. De Angelis. (A. & G. Carisch & C., Milano).
HERRMANN (W.). *Deutsche Volkslieder*. Als-duette. (Sopran und Alt o der Bariton). Heft I.; Heft II. (N. Simrock, Berlin).
IRELAND (J.). *Santa Chiara*. Song. (Augener Ltd., London).
JAMES (Ph. M.). *Longing*. Song. Poem by W. Ch'Ang-Ling. — *The Song of the Willow Flowers*. Song. Poem by H. Neng. — *Your Garden Flower*. Song. Poem by Wang Piao. (Augener Ltd., London).
JANEQUIN (C.). *La jalousie*. Chanson à 5 Voix (1544), reconstituée et mise en partition par M. Cauchie. — *Le Caguet des femmes pour Choeur mixte, à cinq voix* (1544), reconstituée et mis en partition par M. Cauchie. (Rouart, Lerolle et C., Paris).
KLETZKI (P.). *Drei Gedänge*. Op. 11. (N. Simrock, Berlin).
KRAUS (E.). *Inno a Verona*. Coro per quattro Voci virili. Parole di V. Piccolboni. (G. Zanibon, Padova).
LEE (E. M.). *To the Cuckoo* (Unaccompanied). Words by W. Wordsworth. (Augener Ltd., London).
MOLETTI (N.). *La Fragolata*. Fox-trot. Parole di G. Di Napoli. (A. & G. Carisch & C., Milano).
RANZATO (V.). *La giara del Marabù*. Adattamento ritmico di E. Frati. — *Bocca bacata*. Java. Versi di N. Vianì. (C. Schmidt, Trieste).
RODELLA (S.). *I mietitori*. Coro a tre Voci. — *L'Italia*. Coro a quattro Voci. (G. Zanibon, Padova).
SCHUMANN (R.). *A Women's Love and Life*. A Cycle of Songs. For Mezzo-soprano and Pianoforte. English Version by Dawson Freer. (J. Williams Ltd., London).
SYMONS (D. T.). *The Little Black Boy*. (Winthrop Rogers Ltd., London).

PIANOFORTE

BUTLER (L.). *Village Reminiscences*. (Augener Ltd., London).
BRIDGE (F.). *The Hedgerow*. (Augener Ltd., London).
CARSE (A.). *Three short Pieces*: Morning; Afternoon; Evening. (Augener Ltd., London).
DENNISON (H.). *A Sea Idyl*. (J. Williams Ltd., London).
DUNHILL (T. F.). *English Folk-Song Pieces* arranged. (J. Williams Ltd., London).
GRIFFITH (W.). *A spring Morning*. — *Birthday Greetings*. (Augener Ltd., London).
HARRIS (D.). *In the Greenwood*. Gavotte. (J. Williams Ltd., London).
HENSELT (A.). *Si oiseau l'été*. Fingered by V. De Pachmann. (Novello & Co. Ltd., London).
LIND (G.). *Barcarolle*. — *Quick Step*. (Augener Ltd., London).
MASCHERONI (V.). *Frisson du Passé*. Valse-Sérénade. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MOZART (W.). *Sonata N. 12 in F₆*, fingered by G. Farlane, with Analysis by S. Macpherson. (J. Williams Ltd., London).
PARKER (K.). *Nocturne*. (Augener Ltd., London).
RINKENS (W.). *Deutsche Suite*. (N. Simrock, Berlin).
ROSENTHAL (A.). *Étude*. — *Valse-Prélude*. (Augener Ltd., London).
SALVIATI (R.). *Due Pezzi*: 1. *Abbandono*. — 2. *Sole mattutino*. (Pizzi Umberto, Bologna).
SODERINO (D.). *Tres Preludios*. (G. Ricordi & C. Impresores, Buenos Ayres).
TAYLOR (C.). *Holiday-Hearts*. 4 Little Pieces. (Augener Ltd., London).
WANDEL (B.). *Nippischen*. Acht kleine Stücke. (N. Simrock, Berlin).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

DAVICO (V.). *Tre piccoli pezzi*: *Barcarola*. — *Serenata*. — *Pastorale*. (Rouart Lerolle et C., Paris).

PIANOFORTE A SEI MANI

NINI (C.). *Pagine d'Album*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PICCOLA ORCHESTRA

DALE (B. J.). *A Holiday Tune*. (Augener Ltd., London).

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte-conduttore

BORGHINI (L. J.). *Canzòne da Souvenir*. (A. Zoboli, Montecarlo).
CALEGARI (C.). *Gavotta in Do magg.* (A. Zoboli, Montecarlo).
MENDELSSOHN B. (F.). *Canto di primavera*. (A. Zoboli, Montecarlo).
MUSSI (C.). *Edelweiss*. Intermezzo. - Fox-trot. (G. Chappino, Torino).
ROSSI (O.). *Hidalgo*. Marcia - Intermezzo. (A. & G. Carisch & C., Milano).
ZOBOLI (A.). *Historiette*. Suite. — *Serenata Napolitana*. (A. Zoboli, Montecarlo).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zanoni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototopia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larix Mill" "Old Larix Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro

20

MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di domandarci il Listino Coeffidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO



NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforti

PAGANINI (N.).

- E. R. 12. - *Primo Concerto*. Op. 6, N. 1 delle Opere postume. (Revisione di F. DE GUARNIERI).
E. R. 81. - *Le Streghe*. Variazioni. Op. 3, N. 3 delle Opere postume. (Revisione di R. TAGLIACCOZZO).
E. R. 82. - *Moto perpetuo*. Alleg. di Concerto. Op. 11, N. 6 delle Opere postume. (Revisione di R. TAGLIACCOZZO).
E. R. 394. - *Allegro maestoso*. Primo Tempo del Secondo Concerto in *Si minore*. Op. 7, N. 2 delle Opere postume. (Revisione e cadenza di R. FRANZONI).
E. R. 534. - *I Palpiti*. Variazioni. Op. 13. (Revisione di G. MAGLIONI).

PORPORA (N.).

- E. R. 198. - *Sonata in Do maggiore* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI.

VALENTINI (G.).

- E. R. 270. - *Sonata* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
- Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
- G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.
«Bottega di Musica» - Via Roma, 25.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Music per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersius - Corso Vitt. Eman., 26.
Ario Tribel - Successore a Schmidt e C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.
Strumenti e Accessori.
NAPOLI.
P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

fondata nel 1880

INGROSSO

DETTAGLIO

Strumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
"inomat Mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Moravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

Del numero speciale di "Musica d'oggi", dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia



OCCASIONE

Vendo antica ed avviata azienda, strumenti musicali, pianoforti, armenium fonografi, novità, ecc.

Grande facilità di pagamento
Chiedere chiarimenti a

BAROZZI PIERO

(Telef. 1-12) LUINO (Lago Maggiore)

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 7

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
CULTURA MUSICALE



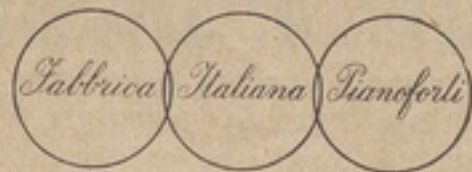
ANNVII NVMERO VIII · IX. AGOSTO - SETTEMBRE MCMXXV.

FARINA LATTEA "ERBA"

ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più razionale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo svezzamento*

CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI AUTOPIANI HARMONIUMS



Vendita in **MILANO**
presso la Soc. An. **RICORDI & FINZI**
Via Palazzo Marino, 3

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototopia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

VINCENZO MASCIONI

Casa fondata
nel 1829

- ORGANI - PNEUMATICI -
AUTOMATICI - PATENTATI

Casa fondata
nel 1829

(COMO) CUVIO (COMO)

FORNITORE:

Duomo di Milano, Fano, Venezia, Vercelli, Fermo, Lugano e Basilica di S. Giusto, Trieste; del Regio Conservatorio di Napoli; del Liceo Musicale di Pesaro, Venezia, Bergamo e Padova; dell'Istituto dei Ciechi di Bologna, Carducci di Como e Scuola Corale Castello Sforzesco di Milano.

ONORIFICENZE:

Diploma d'Onore, Como; Medaglia d'Oro, Napoli; Esposizione Internazionale Milano 1906, Gran Premio (massima onorificenza); Diploma di Benemerita (del Comitato) e Medaglia d'Oro (del Presidente); Pisa 1909, Primo Premio, Grande Medaglia d'Oro del Sommo Pontefice.

PARTITURE D'ORCHESTRA

IN FORMATO TASCABILE

- | | |
|--|---|
| ALALEONA (D.) | PICK-MANGIAGALLI (R.) |
| DUE CANZONI ITALIANE per Archi, Celeste e Timpani:
1. <i>La marina lontana</i> . (119069). | NOTTURNO e Rondò FANTASTICO. Op. 28 (119073). |
| 2. <i>Canzone a ballo</i> . (119070). | PRATELLA (F. B.) |
| ALFANO (P.) | IL MISUETTO DIABOLICO. Suite orchestrale su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, bolognese (16...-1750). (119039). |
| SINFONIA IN MI (in tre tempi). (119243). | RESPIGHI (O.) |
| CARABELLA (E.) | ANTICHE DANZE ED ARIE per Liuto (Sec. XVI). Trascrizione libera per Orchestra: I. Suite I. MESSASO (SIMONE). Balletto detto «di Conte Orlando». - II. GALILEI (VINCENTO). <i>Gagliarda</i> . - III. IGNOTO. <i>Villanella</i> . - IV. IGNOTO. <i>Passo mezzo e Mascherada</i> . (118814). |
| ANDANTE CON VARIAZIONI. (118708). | ANTICHE ARIE E DANZE per Liuto (Sec. XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2 Suite: I. CA-
SANO FABRIZIO. <i>Laura soave</i> . Balletto con Ga-
gliarda, Saltarello e Canaria. - II. G. B. BESARDO. <i>Danza rustica</i> . - III. AUTORE INCERTO. <i>Campanse
Parlantesse</i> . MESSINSE MARIN. <i>Aria</i> . - IV. GIAN-
CELLI BERNARDO (detto il Bernardello). <i>Berga-
masca</i> . (118877). |
| CASELLA (A.) | BALLATA DELLE Gnomidi. (119003). |
| LE COUVENT SUR L'EAU. (Il Convento Veneziano). Co-
médie chorégraphique sur un argument de J. L.
Vaudoyer. <i>Fragmens symphoniques</i> . (118810). | FONTANE DI ROMA. Poema sinfonico: (<i>La fontana di
Valle Giulia all'alba</i> . - <i>La fontana del Tritone al
mattino</i> . - <i>La fontana di Trevi al meriggio</i> . - <i>La
fontana di Villa Medici al tramonto</i>). (118815). |
| A NOTTE ALTA. Poema per Pianoforte e Orchestra. (119059). | PINI DI ROMA. Poema Sinfonico: I. <i>I Pini di Villa
Borghese</i> . - II. <i>I Pini presso una Catacomba</i> . -
III. <i>I Pini del Gianicolo</i> . - IV. <i>I Pini della Via
Appia</i> . (119777). |
| CASTALDI (A.) | ROSSI (M. A.) |
| TARANTELLA per Orchestra d'Archi. (119319). | TOCCATA. Trascrizione libera per Pianoforte, con ac-
compagnamento d'Orchestra d'Archi e Organo di
A. Tonl. (119389). |
| DE SABATA (V.) | SANTOLIVUDDO (F.) |
| JUVENTUS. Poema sinfonico. (118672). | ACQUARELLI. Suite sinfonica: (<i>La mattina nel bosco</i> .
- <i>Nevica...</i> - <i>Vespro</i> . - <i>Festa notturna</i>) (118711). |
| LA NOTTE DI PLAYON. Quadro sinfonico. (119526). | SORO (E.) |
| GASCO (A.) | SUITE SINFONICA N. 2. (119289). |
| BUFFALMACCO. Preludio giocoso. (119071). | TOMMASINI (V.) |
| PRESSO IL CLITUNNO. Preludio pastorale. (119072). | IL BEATO REGNO. Poema sinfonico. (119068). |
| GUERRINI (G.) | VITTADINI (F.) |
| VISIONI DELL'ANTICO EGITTO. Due quadri sinfonici
(dall'«Aphrodite» di Pierre Louÿs: I. <i>Sal mo-
lo d'Alessandria</i> . - 2. <i>Il baccanale in casa di
Bacchis</i>). (118674). | ARMONIE DELLA NOTTE. Preludio. (118803). |
| LUALDI (A.) | ZANDONAI (R.) |
| LA FIGLIA DEL RE. L'Interludio del sogno. (Atto II). (119422). | SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due
Corni, Arpa ed Archi. (118826). |
| MALIPIERO (G. F.) | |
| PER UNA FATOLA CAVALLERESCA. Illustrazioni sinfo-
niche. (119001). | |
| MANCINELLI (L.) | |
| SCENE VENEZIANE. Suite. N. 3. <i>Fuga degli amanti a
Chloggia</i> . (118675). | |
| MARCELLO (B.) | |
| DIGONE. Frammento di Cantata per S. o T. col Basso
continuo realizzato per Orchestra d'Archi da
A. Tonl. (119384). | |
| MARIOTTI (M.) | |
| A FERRARA. Poema sinfonico. (118705). | |
| MARTUCCI (G.) | |
| NOTTURNO in Sol bemolle. Op. 70. N. 1. (118812). | |
| NOVELLETTA. Op. 82. (118813). | |
| MONTEVERDI (C.) | |
| SONATA sopra «Sancta Maria» per Canto ed Orchestra.
Versione ritmica e strumentale di B. Molinari.
(118679). | |

G. RICORDI E C. - EDITORI - MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: " " L. 14 " L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

DELLA CORTE A. - Verdi e Boito inediti, nei ricordi di Edoardo Mascheroni	Pag. 241	VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - I saggi nei principali Conservatori d'Italia	Pag. 261
BONACCORSI A. - Canti di Lucchesia	" 243	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sacra. - Musica sinfonica	" 269
PETRUCCI G. - Roberto Schumann critico musicale	" 248	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	" 273
RIVISTA DELLE RIVISTE: L'evoluzione della musica da camera. - La musica Europea al Giappone. - Italia. - Estero	" 251	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 275

BRANO MUSICALE:

C. PALUMBO: *Fughetta a due parti.*

RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

- Eco della Lombardia - 50 Canti popolari lombardi raccolti e trascritti da G. GIALDINI e G. RICORDI (46961).
- Canti popolari toscani di L. GORDIGIANI - Volume I e Volume II (49130-31).
- Impressioni campestri toscane (dalla raccolta del Tigri) per Canto e Pianoforte di M. PIERACCINI (117640).
- Canti pistolesi musicati da ELISABETTA ODDONE (113849).
- Canti popolari romaneschi raccolti e corredati d'accompagnamento di Pianoforte da F. MARCHETTI (34230).
- Canti popolari abruzzesi trascritti da F. P. TOSTI (46742).
- Centocinquanta celebri Canzoni popolari napoletane per Canto e Pianoforte, raccolte da V. DEMEGLIO. Vol. I, Vol. II, Vol. III (44980, 45980, 93530).
- Canti della terra e del mare di Sicilia di A. FAVARA (testo siciliano con traduzione italiana). Volume I, Volume II (111249 e 118380).
- Mémoires populaires indiennes (Équateur, Pérou, Bolivie) recueillies et harmonisées par M. BÉCLARD-D'HARCOURT (118906).
- Canti di Sardegna (L'anima del popolo sardo) - 37 Canzoni (con trad. italiana) raccolte da GIULIO FARA. Edizione illustrata da V. SIMONETTI (119080).
- Canti della terra d'Abruzzo riespressi per Canto e Pianoforte da E. MONTANARO. Testo abruzzese con traduzione letterale. (119471).

G. RICORDI & C. EDITORI - MILANO



Verdi e Boito inediti nei ricordi di Edoardo Mascheroni

Andrea Della Corte ha intervistato per la Stampa di Torino Edoardo Mascheroni — ivi recatosi a dirigere le rappresentazioni dell'Aida all'aperto — chiedendogli se fra i suoi ricordi su Giuseppe Verdi ve ne fosse qualcuno inedito. Ed è così venuto alla luce un episodio non ancora incluso nella biografia verdiana, che riportiamo pressochè interamente, lieti anche, per gentile concessione del maestro Mascheroni, al quale siamo assai grati, di poter offrire ai lettori l'autografo della lettera da Boito a lui diretta e di cui è fatto cenno più sotto.

Nel gennaio 1897 Mascheroni era a Genova, per dirigerne la stagione invernale al Carlo Felice. Verdi e Giuseppina erano pure a Genova, abitando, come di consueto, nel palazzo Doria, a Fassolo. Una sera, alla fine del secondo atto dell'*Asrael*, il maestro Mascheroni fu raggiunto in palcoscenico dal cameriere di casa Verdi, Peppino, il quale gli comunicò che Verdi stava male e che la signora Peppina lo attendeva appena finita l'opera. Dalle poche notizie del cameriere, turbatissimo, si poteva intendere che la cosa era grave: un colpo apoplettico. « Non dire niente a nessuno » era l'ordine assoluto della signora. Appena poté, il Mascheroni si recò a palazzo Doria. Vi trovò, già chiamati, il medico di casa e l'ingegnere De Amicis.

Il Mascheroni trovò Verdi a letto, lo sguardo stanco, il corpo inerte. L'ammalato riconobbe l'amico, tentò salutarlo, ma il braccio non rispose al gesto; neppure poté articolare parola. Era necessario il riposo assoluto. Alla signora Peppina ed agli amici costernati il medico disse che si doveva sperare nella robusta fibra dell'ottantaquattrenne. Pure nell'agitazione e nel-

l'angustia dell'ora tristissima, la Peppina, che conosceva bene, come diceva, il *mè Verdi*, si preoccupò di evitare qualsiasi diffusione dell'avvenimento. E perciò fu deciso il più assoluto silenzio, serbato, pubblicamente, fino... a oggi.

Le conseguenze del colpo non furono lunghe, ma neppure brevissime. La fibra resistette e vinse. In una quindicina di giorni il vecchio musicista cominciò a recuperare l'energia. Ed era assai lieto che *nissuno*, com'egli diceva e scriveva, sapesse nulla. Il De Amicis e il Mascheroni gli facevano buona compagnia; la Peppina fu amorosamente sollecita nelle cure, vegliandolo instancabilmente.

Ma parve al Mascheroni di non dovere celare la notizia della malattia e del miglioramento a Giulio Ricordi, l'editore, e ad Arrigo Boito, alle due persone con le quali il Verdi era più strettamente legato per affari e per arte. E fu un breve annuncio, nel quale traspariva la perplessità, con calde raccomandazioni di silenzio. Gli amici milanesi si guardarono bene dall'accorrere a Genova e dallo scrivere. Ma ecco a questo proposito, una lettera inedita di Arrigo Boito che il maestro Mascheroni ritrova nel suo fascio di autografi:

« Milano, 15 (gennaio 1897).

« Carissimo,

« Giulio ti ha telegrafato, ma una lettera parla meglio che un dispaccio: perciò ti scrivo pregandoti fervidamente di continuare a darci notizie (o a Giulio o a me fa lo stesso, ce le comunicheremo immediatamente), mentre noi ci facciamo uno scrupoloso dovere di starcene zitti e quieti, obbedendo così alle giustissime ingiunzioni della nostra cara e brava signora G. (Giuseppina), che abbiamo ammirata e benedetta, leggendo i ragguagli che tu ci dai nella tua lettera.

« Dopo il primo sgomento è subentrata la speranza; la rapidità del miglioramento mi fa

15 Milano.
Via Principe Amedeo. 1

Caro

Giacca + ha telegrafo
ma una lettera parla
meglio che un telegramma
perciò ti scrivo pregandoti
fermamente di continuare
a dar notizie / o a fine
o a me fa lo stesso. e la
comunicazione immediata
mentre io ti fornisco
un semplice dubbio di
stare bene e quieto

ci raccomandiamo alla tua
buona amicizia per
avere informazioni.

Un abbraccio in fretta
dal tuo aff. mo
Arrigo Boito

obbedendo così alle
giustissime ragioni.
Della nostra cara e
brava signora G. che
abbiamo ammirata e
benedetta. leggendo i
ragguagli che tu mi dai
nella tua lettera
Dopo il primo momento
è subentrato la
ipotesi: la rivista
del miglioramento
mi fa credere che
presto ogni cosa
d'incetta sarà lampara
Ma intanto per
questi primi giorni

Canti di lucchesia

Io non credo che la gente di monte canti in una tessitura più acuta ed abbia uno spirito musicale più vivace di quella del piano di cui il canto, secondo un'opinione comune, avrebbe una tessitura relativamente bassa e sarebbe improntato alla malinconia che ispirano le pianure deserte e sterminate. Mi sono convinto di questo camminando per i monti della lucchesia ed osservando da vicino la vita dei contadini. L'alta montagna fin dove c'è vegetazione è pochissimo abitata; il contadino tende a scendere al piano ed emigra perchè la vita del montanaro è disagiata ed almeno qualche anno fa l'applicazione della legge forestale gliela rendeva insopportabile. Il paesaggio anche lassù è deserto e il silenzio è profondo e lo spirito del montanaro pur essendo originale non si interessa alla poesia dei colori e delle cascate ed alle sinfonie della natura alpestre. Il montanaro è taciturno e diffidente come tutti coloro che vivono solitari lontano dai centri e parla poco lentamente e piano. I suoi canti sono semplici e tristi, quasi tutti di origine recente. Quando canta, la sua voce piuttosto rude, chiusa, incolore, ma penetrante, si ode ad una distanza notevole per la risonanza delle valli e per il giuoco degli echi. Ho osservato che egli chiama il contadino vicino — vicino relativamente calcolando la distanza in linea d'aria, ma assai lontano volendo percorrere gli stradelli tortuosi e ripidi che portano a casa sua — e questi gli risponde scendendo sull'ala e portando le mani alla bocca come per impugnare il corno (in montagna si chiama corno la conchiglia marina) e facendosi udire distintamente. Ogni montanaro chiama le sue pecore e si fa riconoscere con un fischio particolare in ogni famiglia che è violentissimo; incomincia con un'arietta quasi fanfresca e poi si ingentilisce cercando di imitare il canto degli uccelli. Le donne si chiamano da colle a colle con un urlo prolungato sopra una nota che si abbassa in una specie di gorgheggio tutto di gola. Questi gridi strani e malinconici uditi in distanza nel silenzio chiaro della montagna interrotto ad intervalli dal campanaccio delle pecore e dal passo dei muli che tornano dalla macchia carichi di carbone, fanno l'impressione, pure essendo sostanzialmente diversi, di quelli dei gondolieri veneziani ed a me rammentarono vagamente il grido di Kundry al secondo atto del Parsifal, quel grido angoscioso che s'affievolisce in un doloroso lamento.

credere che presto ogni causa d'ansietà sarà scomparsa. Ma intanto per questi primi giorni ci raccomandiamo alla tua buona amicizia per avere informazioni.

« Un abbraccio in fretta dal tuo aff. mo

Arrigo Boito ».

L'amicizia del Verdi per Mascheroni — non espansiva né intensa, poiché tale non la consentiva il temperamento riservatissimo del compositore, ma cortese e ammirativa — iniziata durante le prove del Falstaff, durò immutata. Sono note, a traverso i Copialelettere e i recenti studi sul Verdi, le manifestazioni di simpatia per « Caro farfarello », come il Verdi chiamava il Mascheroni, sempre vivace e brioso, nell'arte e nella vita; è nota la riconoscenza del vecchio maestro per il direttore che proclamò « terzo autore » del Falstaff, dal quale accolse anche consigli tecnici ed a cui assegnò « dieci punti » per il lavoro fatto. Ecco un'altra lettera del Boito al Mascheroni, il quale, ammalatosi nel 1897, e dubbioso di accettare una scrittura per la « Scala », si era rivolto, per consiglio al Verdi :

« Carissimo, ecco il parere del Maestro, che è pienamente d'accordo col mio. Prima di tutto, non devi pensare ad altro che alla tua salute ed a guarire perfettamente. Poi penserai a soddisfare i vecchi impegni già assunti. Firenze, l'America, senza preoccuparti d'altro. Ti consigliamo quindi di non lasciarti sedurre dalla combinazione che ti si propone, tanto più che non si presenta più così attraente come pareva, anzi sembra che si manifesti un po' confusa e non scevra di pericoli ». Ecc.

L'ultima lettera di Verdi per Mascheroni o una delle ultime lettere, è questa, in risposta ad un telegramma augurale da Barcellona :

« Ringrazio della parola telegrafatami, perchè essendo sola credo non vi sia nulla a dire.

« Se è così, sempre così.

« Io poco o nulla ho da dirvi, perchè tutto va come andava due o tre mesi fa.

« Dunque sempre così e addio.

« Vostro Giuseppe Verdi ».

Questa lettera e la copia per canto e pianoforte del Falstaff, che Verdi seguì e annotò durante le prove e poi donò al direttore, sono state consegnate dal Mascheroni alla Biblioteca del Conservatorio di Milano.

La tristezza delle cantilene della montagna è tradotta nella mena semplicissima che trascriviamo qui, la quale fu cantata una trentina di anni fa fin nelle campagne del fiorentino per ninnare i bambini, con queste parole: *Fate la nanna, coccine di pollo, la vostra mamma vi cuce un gonnello* (nell'alta lucchesia dicevano invece *panello* che vuol dire grembiule) *ve lo cuce torno torno, fate la nanna, coccine di pollo.*

Nel piano di Lucca un po' modificata e meno lenta ma sostanzialmente la stessa, veniva cantata con quest'altre parole: *Fate la nanna, coccine di pollo, che vostro padre v'ha fatto il guarnello* (sottanino) *e vostra madre vi fa il vestitino, fate la nanna, bellino bellino.*

Andante

Oh! Le peccore di montagna che mi
mangian tutta l'uva, quella acerba e la ma-
ta, ra! Oh! Le pecore di montagna!

Il montanaro per natura riflessivo e intelligente vive molto intorno al fuoco; è un po' poeta estemporaneo e un po' sonatore di fisarmonica; gli piace l'organino a mantice che è poi la fisarmonica e quello a bocca e li suona a veglia ed alle feste per far ballare la galletta, una specie di tarantella in 3/8 o in 6/8 a movimento vivace, andata oggi quasi in disuso ma che gli anziani danzano qualche volta facendo una ridda di figurazioni comiche grottesche caricaturali e sentimentali, tutte improvvisate, e rispondendosi agli inchini ed abbracciandosi per poi allontanarsi sempre guardandosi l'un l'altro come per indovinare e per copiare, esagerandole, le movenze del compagno.

Nell'articolo del fascicolo precedente su RUGGERO GIOVANNELLI, sono avvenuti alcuni errori che segnaliamo ai lettori:

nella 1ª colonna della pag. 211, riga 11 di testo, si legga 1560 (invece di 1500). Idem: riga 18 si legga 1587 (invece di 1857). Idem: ultima riga deve leggerla tra il primo aprile 1591 e il 12 marzo 1594.

Una volta nelle case della montagna si trovavano immancabilmente un violino e il cosiddetto *Libro del Tasso*, la Gerusalemme Liberata. I violini furono requisiti dagli antiquari e sono stati sostituiti dagli organini e il Tasso prima fu sostituito dai *Reali di Francia* poi dalle storie pubblicate dall'editore Salani in fogli volanti ed oggi dai giornali specialmente della domenica.

Anche le storie d'amore della montagna che un tempo erano in voga e si cantavano da selva a selva e che purtroppo non furono raccolte, sono state sostituite a poco a poco quasi dappertutto dalle canzonette moderne. Una delle più famose era quella a duetto della coglitora e del pecoraio.

Andante

Do-vo vai, bel peccore, ra-ro?
D'amor sei ca-ro, ah! mbi! Ma se tu vai in Ma-
remma io voglio venire con te.

Il pecoraio risponde che la Maremma è squallida e lontana, che l'inverno è lungo e nero e che la vita del pastore è dura. Ma la coglitora innamorata non teme e insiste: Ti farò le flanelle e le calze di lana, mangeremo la stessa fetta di polenta, ma se tu vai in Maremma io voglio venire con te.

Quando incominciò l'emigrazione gli abitanti dell'alta valle del Serchio scendevano al mare, forse a Rapallo (i vecchi che ho consultato parlano infatti di Rapallo) dove si imbarcavano in un battello che li portava alla vela in America, dopo una traversata di parecchi mesi, lasciando con rimpianto la casa paterna fra le cime apuane e il grande Appennino. Allora l'emigrazione era degli audaci ed incerta più che mai era la fortuna. Risale probabilmente a quell'epoca la storia di una donna che non seppe più nuove del marito e pianse sulla sorte del figlio. L'anima popolare di fronte a un fatto sentito collettivamente è squisitamente umana e nel fondo poetica: essa volle perciò innalzare la maternità al confronto dell'amore. *Il babbo lontano non pensa più a me, la mamma s'accora, singhiozza perchè? La mamma s'accora, singhiozza per te.* E la mamma senza amore culla il suo bimbo rassegnata e rasserenata.

Moderato

Dormi il mio bimbo, oh! dormi, po-ve-ri-no;
l'ango-lo san-to a te vegli vi-ci-no
Dormi il mio bim-bo, oh! dormi, po-ve-ri-no;
dor-mi, lo-so-ro; la mam-ma t'è vi-ci-no.

Le donne cantarono questa *ninna nanna* che io trascrissi e pubblicai riannodandola coi pochi elementi e frammenti di parole e di musica che mi riuscì di trovare, al ritmo delle campane del Duomo di Barga, la cui voce armoniosa, secondo la tradizione, canta da secoli dall'alto dell'Arringo: « Siam quassù siam quaggiù per amor di Gesù ».

Al tempo in cui visse il garibaldino Tito Strocchi, la passione del Risorgimento, alimentata da uomini come Antonio Mordini che fu cospiratore e prodittatore di Garibaldi, era profondamente sentita in lucchesia. Allora fiorì una canzone attribuita appunto allo Strocchi: si vuole anzi che la cantasse lui stesso. Ne udii parlare come di un'aria funebre anni or sono e da diverse fonti ma non riuscii a trovarne traccia in nessun luogo. Ora una distinta signora quasi centenaria che l'aveva in memoria ha permesso di ricostruirla. Il chitarrista Meschi, lucchese senza terra ferma, capelli lunghi e sembianze del Signore, l'ha accolta nel suo programma e la racconterà nel suo vagabondaggio dall'alpe del Tirolo a Taormina.

Recentissima pubblicazione:

ARRIGO BOITO
"NERONE"

Tragedia in quattro atti.
Opera completa per Canto e Orchestra

(Partitura in formato cm. 23 x 17)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Lento

«A la ca-sa di Co-ci-pren-di quest'a-nel-
-ra quan-do tu... quando tu ri-sor-re-
-lo che c'è scri-tto, to... che c'è scritto il no-me
-ra... i, ch'io son mor-to, ch'io son mor-to le di-mi-o, per a-me-ro, per a-mor del suol na-
-ra... i, ch'io son mor-to le di-ra-i sopra il cam-ti-o, per a-mor del suol na-ti-o. Dis-se: Dor-
po del l'o-nor... Prendi...
ma, poi spi... rò...

Esistono ancora specialmente in Garfagnana delle compagnie che vanno di paese in paese nella stagione estiva a cantare il *Maggio*. Cantano con voce arrogante mantenendo sempre la stessa intensità senza dar mai segni di stanchezza, dalle prime ore ferme del pomeriggio fin quasi al crepuscolo, mentre il buffone gira intorno ai regnanti, ai santi, ai guerrieri, ai duellanti, inventando lazzi matti, di fronte a un pubblico abbastanza numeroso. Il teatro con un palco di tavole è improvvisato in una selva al verde ed al fresco e in un canto c'è il barile del vino arzilla nostrale. Conosco un direttore e suggeritore di *Maggi*, Luigi Mazzolini, un bel tipo dalla barba bianca patriarcale che vive a Catagnana, un paesello appollaiato a mezza costa sull'altura di Sommo-colonia presso Barga. Egli è anche poeta e compositore e parla del *Maggio* come di uno spettacolo di grande importanza artistica. Ho provato tante volte a riprodurre il canto del *Maggio* e poi vi ho sempre rinunciato; poichè tali e tante sono le fioriture della voce, così naturali i melismi traducibili a voler essere precisi in frazioni di tono, che mi sembrava di renderlo incompletamente e monco. Riporto qui un tentativo che però è meno sintetico di quelli che sono stati pubblicati e che io ho potuto leggere, i quali sembrarono esatti, appunto per la loro semplicità superficiale e non erano invece che una riduzione molto approssimativa. Nell'accento del cantamaggio il *fa* della prima battuta è leggermente calante.

Adagio

Morira - i, tu fossi Achil - le,
sot, toi col pi miei pe - ssa - ti.
Co, me te ce ne vuol mil - le;
Mo - ri - ra - i, tu fossi Achil - le.

Quest'altro canto particolare delle compagnie del comune di Capannori è più interessante, potrei dire testuale; esso ricollega i suoi melismi a canti lontanissimi.

Adagio

O guer - rier, par - la - sti -
co, ro, ti fer - ma - stinos - sua -
lo, co? Si, Si, gnor, ma per - un
po, co da tua ma - dro al mo - na - stero.

Qui le voci sono due, alternate, ma il personaggio che si chiama Signore riprende poi solo sempre sullo stesso motivo: — *Basta basta ho già capito, si prepari ogni guerriero, vo' dar fuoco al monastero, dentro c'è chi m'ha tradito.*

Il Maggio è conosciutissimo in tutta la lucchesia. I copioni passando di mano in mano — si può dire di generazione in generazione — subirono naturalmente le più inverosimili trasformazioni senza scrupoli di parole e di metro,

esigendo il Maggio la rima, particolarmente, che ha importanza pari alla voce, poi il gesto cioè l'interpretazione dell'azione, essendo il Maggio una sintesi, onde in quello di Santa Elisabetta viene offerto un dono alla Santa, la quale a quel che pare era ghiotta di formaggio, in questo bel modo: *O beata Elisabetta, v'ho portato questo cacio di Romano, ch'un lo spacca una saetta, un lo mangia n'anco un cano!*

Nel periodo delle opere campestri, durante il breve riposo che si concedono i contadini per interrompere il lavoro del pomeriggio, mentre le donne ammanniscono la merenda, non è raro di vedere dei *cantamaggio* in piedi nei campi, che cantano seguendo la voce con gesti stilizzati; oppure la domenica nelle osterie, dopo la rituale partita, i contadini in circolo ripetono il ritornello del violino imitandone il suono con la voce, allorché il cantore tace, facendo l'accompagnamento a suon di pugni sui tavolini e sui vassoi.

Allegro

Nell'alta lucchesia è adottata anche la cosiddetta *sviolinata*, ossia il ritornello del violino tra un canto e l'altro, dei *cantamaggio* emiliani come ho potuto constatare, controllandola con uno schizzo che avevo, da una riproduzione del maestro Melloni pubblicata sulla *Provincia di Reggio* per un articolo di Mons. Mamoli sul Maggio di S. Maria Maddalena.

Allegro

Nel barghigiano, la vigilia dell'Epifania, ragazzi truccati da *Befano* e *Befagnotti* si fermano sotto le finestre a cantare:

Ee, co, don, no, la Be - fa, na, non è
quella degli al, tr'anni; ha mo - ta, to vesti e
panni - e' messa la barban, ta, na! Ee, co,
don - to, la - Be, fa - na.

Si esaltano le virtù della casa dove c'è un bel mandorlo fiorito, una donna da marito e della *Befana* che fu cantata anche al *Messia*; e se la porta non s'apre si sollecitano i doni: *Se ce la volete dare non ci fate più aspettare, i compagni sono avanti ce la vogliono levare...* E se vengono i doni, castagne secche frutta o dolci, si canta il ringraziamento:

Vi riu - gra - zia la Be - fa -
na che l'a - ve - te fa - vo - ri -
ta. Dio vi la - sci tun - ga vi - ta, buona
gen - te, sta - te sa - na.

Si incontrano abbastanza frequentemente dei cantori girovaghi professionisti delle storie di amore che vanno da una festa all'altra, dalle fiere alle *quarantore*, fermandosi sui crocicchi e nelle piazze, cantando e vendendo le *storie* di attualità quasi sempre d'amore e di morte e qualche volta anche di miracoli e di santità. Una ventina d'anni or sono la *storia di Beppe* fu molto celebre. Essendo dentro Lucca a fare il militare — cantava la storia — nel reggi-

mento di cavalleria, Beppe, amante riamato, ebbe per rivale un superiore che lo perseguitò finché un brutto giorno il povero Beppe — così lo chiamava la storia — si ribellò, colpì il rivale con lo squadrone, donde arresto, processo, condanna e apoteosi popolare. Questa *storia* fu cantata in ogni angolo della provincia per almeno dieci anni.

I *cantastorie* vanno in compagnia alle feste, e sono almeno due o tre. Una donna con voce di contralto rauca per l'uso e l'abuso canta accompagnandosi con la chitarra insieme ad un tenore più o meno cieco e infelice. Intorno un circolo di ascoltatori, quasi tutti contadini, in maggioranza donne, che si traggono davanti e per mano i ragazzi un po' storditi. Sono come assenti dalla festa che si svolge lì vicino raggiungendo un clamore indescrivibile: campane, musiche, processioni, trombette, fischiarini, scocchello di piatti, fetor di cipolle e ubriachi e di tutto un po'; un assieme come nella *Sagra del Signore della Nave* di Pirandello senza l'episodio isterico finale; e loro imperterriti davanti ai monotoni *cantastorie* che non avendo mai un accento di commozione (si direbbe che cantassero il bel tempo e il cattivo tempo) esaltano non di meno i loro eroi mortali ed immortali quasi sempre su questo motivo un po' malinconico che contrasta con la baldoria festaiola (1):

Andante

Non mancano in queste adunate tradizionali i poeti locali che si disfidano a cantar di poesia e si battono molto seriamente tra un bicchieretto e l'altro, circondati dai loro conterranei ed ammiratori. Ricordo la festa di S. Michele in Albiano, paesetto assai vicino a Castelvechio. Uno di questi poeti si avvicinò a Giovanni Pascoli che era in compagnia della sorella Maria e di alcuni amici e gli dette qualche ottava cantata. Il Pascoli gli fece molti complimenti, bonariamente, per la sua vena di poeta estemporaneo ed egli se ne vantò poi andando a raccontare che il Pascoli di... Castelvechio lo aveva chiamato poeta istantaneo!

L'originalità e l'interesse delle feste paesane, specialmente di monte, resistono al tempo, rientrano anche ai nostri giorni con pochi cambiamenti nella tradizione.

Almeno in questo, la civiltà alla moda ha rispettato la montagna.

ALFREDO BONACCORSI.

(1) I cantastorie intonano quest'aria talvolta all'unisono oppure a duetto, e cioè all'unisono fino a tutta la dodicesima battuta e poi quattro battute per quattro battute a duetto. Se nella compagnia c'è un ragazzo che gira col pianino, prende parte al canto anche lui — una battuta qua ed una là — con voce ardita e ignorante.

**NUOVISIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per due Violini**

BRUNI (A. B.).

E. R. 66 - *Sei Duettini*, Op. 34. (Revisione di R. TAGLIACOZZO).

E. R. 67 - *Sei Duetti*, Op. 35. (Revisione di R. TAGLIACOZZO).

CAMPAGNOLI B.

E. R. 175 - *Sei Duetti facili e progressivi*, Op. 14. (Revisione di F. DE GUARNIERI).

MAZAS (J. P.).

Diciotto piccoli Duetti, Op. 38. (Revisione di M. CORTI).

E. R. 78 - Libro I.

E. R. 79 - " II.

E. R. 80 - " III.

TAGLIACOZZO (R.)

E. R. 225 - *Sei piccoli Studi per Violino su differenti colpi di arco in quarta posizione, con accompagnamento di secondo Violino*.

WIENIAWSKI (H.).

E. R. 174 - *Studi Capricci per il Violino con accompagnamento di un secondo Violino*, Op. 18. (Revisione di M. ANZOLETTI).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Roberto Schumann critico musicale

L'opinione di un artista sulla propria arte e sui loro cultori è sempre interessante a conoscersi, benché spesso soggetta a riserve. Così accade con le opinioni ed i giudizi di Schumann, il quale, come uomo di dottrina, come compositore, si associò ad una corrente di tendenze musicali che, in poco tempo, fecero molto cammino e che, oggi, meritano, se non di essere adottate senza restrizioni, almeno di venire studiate nei loro effetti e nelle loro cause.

Le complicazioni del genio di Berlioz, le sue bizzarrie, le sue ricerche, le sue incoerenze, inopportune talvolta, sono opportune oggi; animate da un soffio potente e sostenute con grande abilità, han trovato i loro seguaci ed anche i loro complici, in un'epoca egualmente complicata ed incoerente; le evoluzioni della scienza, della filosofia, del socialismo, han preparato quelle dell'arte.

La musica si è fatta una larga via in questa fusione di elementi eterogenei; sottile e vaga al pari dell'aria, è rimasta satura degli elementi dell'ambiente.

E' necessario tener presenti queste considerazioni per poter spiegare l'interesse, la curiosità e la simpatia che godono le opere di Schumann. Indifferente al pubblico grosso, che egli non seppe dominare, ha fedeli ammiratori in gruppi numerosi ed intelligenti. Le sue composizioni che rimontano ad un'epoca nella quale parvero assolutamente incomprensibili, sono state acclamate nell'ora favorevole.

Sorprenderemmo i numerosi ammiratori di Schumann se dicessimo che essi ammirarono in lui più i difetti che le doti, e mostrandolo loro tormentato da slanci che non potè conseguire, da ambizioni che fu inabile a realizzare, da regole che aspirava ad imporre. Da questo conflitto, quasi costante in lui, tra il pensiero e l'espressione, nacquero delle opere incomplete, indefinibili, più intenzionali che effettive, semplici e sincere nel fondo, vaghe e manierate nella forma, il cui favore attuale è, in parte, dovuto agli elementi stessi che egli cercava di non introdurre.

Fanatico del grande, incorreggibile innamorato del puerile quando gli sembrava grazioso. Era partito per raggiungere la più alta vetta d'un monte, ma durante il cammino passa un

agnello, inerpica nei dirupi; un fanciullo lo chiama cantando, cogliendo dei fiori, il ruscello li separa e mormora. Ecco Schumann fermo: voleva descriverci le alture, ma incomincia con i minimi incidenti avuti durante il cammino. Dopo l'agnello, lo distrae un uccelletto; dopo una nuvola, con la nuvola egli si perde nell'etero, con l'etero nel cosmo. L'idea primitiva è svanita. Il cosmo pure ci ha assorto! Non abbiamo più cura di arrivare sulla vetta del mondo, troppo felici se i vapori si squarciano, se le oscurità si dissipano e ci permettono di andare dove suona ancora il campanello dell'imprudente agnello.

Non vorremmo ingannare i lettori, ma scrivendo queste linee, ci sembra che, nel seguire il paragone, noi abbiamo press'a poco indicato il carattere essenziale di una sinfonia di Schumann.

Schumann critico, al pari di Schumann musicista, ci apparirà spesso diffuso: egli vanterà la chiarezza e sarà oscuro; la semplicità e sarà pedante. Accanto a ciò, trovansi altre dottrine, nobili entusiasmi, contraddizioni e manchevolezze frequenti, fatte per rendere oscuro anziché diffondere il suo pensiero.

Malgrado le sofferenze che rattristarono gli ultimi anni della sua vita, malgrado la sua fine tragica e prematura, Schumann ebbe un destino felice.

Ebbe degli amici affezionati, fu esaltato dalla moglie Clara; seppe valutare il genio di Mendelssohn, le nuove composizioni di Liszt e di Chopin, eseguite dai loro autori in casa della signora Voigt.

Come si formò questa piccola società, un poco pedante, le cui opinioni si consolidavano ripetendosi, e che traduceva innanzi al suo piccolo tribunale tutte le glorie musicali per giudicare in ultima istanza, è narrato da Schumann in questa pagina che fa di esordio al suo volume:

« Verso la fine dell'anno 1838, un certo numero di musicisti, giovanissimi la maggior parte, s'incontravano, dapprima per caso, poi per gusto, quasi ogni sera a Lipsia. Le loro riunioni avevano per oggetto lo scambio delle loro idee sopra un soggetto di capitale importanza per tutti: la musica. L'epoca non era allora favorevole alla loro arte. Rossini regnava nel teatro, Herz e Hunte per il pianoforte. E però pochi anni erano trascorsi da che Beethoven, Weber e Schubert vivevano fra di noi. E' vero che la stella di Mendelssohn comin-

ciava a brillare, e che si raccontavano di Chopin cose meravigliose, ma l'indifferenza verso di loro doveva segnalarsi più tardi.

« Un giorno, dunque, sorse nel cuore ardito di uno dei nostri questo pensiero: « Non rimaniamo inoperosi, prestiamo il nostro aiuto al progresso, rimettiamo in onore fra gli uomini la poesia dell'arte ».

« Allora vennero pubblicati i primi numeri della *Nuova Gazzetta Musicale*. Un musicista, il visionario della nostra brigata, che aveva piuttosto sognato la sua vita al pianoforte, senz'essersi mai dedicato allo studio, si decide di assumere la direzione del giornale, e scrisse dei profili letterari sugli artisti e sugli avvenimenti artistici dell'epoca, emanazioni delle sue idee personali che il giudizio del tempo ha, in massima parte, confermato e che si trovano in questo volume ».

Questo cuore ardito, che volle rimettere la poesia in onore fra gli uomini, questo musicista visionario, non occorre dirlo, è Schumann. Il suo stile lo fa riconoscere. Schumann sarà un grande maestro sotto i nomi simbolici di Florestano, di Eusebio o di « *meister raro* ». Ogni redattore si firmerà Serpentina, o Jonathan, Mendelssohn sarà chiamato Mèritis, la signora Voigt, Leonora o Aspasia, Clara Wieck, Cecilia, Zeila o Chiara. Florestano personificherà il lato umoristico e appassionato della natura di Schumann, Eusebio le sue attitudini satiriche e sognatrici; « *meister raro* » l'elemento ragionevole e filosofico.

Vi sono tre Schumann in uno solo per approvarsi e contraddirsi con maggiore libertà.

Quando andò in scena *Roberto il Diavolo*, Schumann diffidava, aveva i suoi dubbi su Meyerbeer quando si rappresentarono gli *Ugonotti*.... ma ascoltiamo Eusebio: l'articolo è intitolato: « *Meyerbeer e Mendelssohn* ». Io mi sento oggi l'umore di un valoroso e giovine guerriero che adopera, per la prima volta, la sua spada in servizio di una grande causa. Ecco che le due opere più importanti dell'epoca ci giungono insieme: *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, il *San Paolo* di Mendelssohn. Da dove cominciare, da dove finire? Non può esservi qui questione di rivalità, di preferenza, i nostri lettori sanno troppo bene a quali finalità abbiamo dedicato la nostra scienza; sanno che quando trattasi di Mendelssohn non si può parlare di Meyerbeer. Le loro vie sono diametralmente opposte, e volendo dare il carattere di uno basterebbe indicare le qualità di cui l'altro è

sprovvisto, eccetto l'ingegno che posseggono in comune.

Siamo tentati di esaminare se tutto è in ordine nel cervello, quando si riflette al successo di Meyerbeer nella nostra musicale e sana Germania, quando le lodi di questo maestro sono sulla bocca di gente che non sa pure trovarne per le serene vittorie di Mendelssohn.

Ancora commosso dai sublimi accenti della Schröder - Devrient nel *Fidelio*, andai, per la prima volta, a sentire *Gli Ugonotti*. Chi non è attratto dalla novità? chi non spera volentieri? Ries non aveva detto che parecchi personaggi degli *Ugonotti* ricordavano Beethoven? Ma che cosa ne dissero i nostri amici?

Fui subito d'accordo con Florestano, che, volgendo il pugno verso la scena esclamò: « Nel *Crociato*, contavo ancora Meyerbeer fra' musicisti: nel *Roberto il Diavolo*, comincio ad avere i miei dubbi; negli *Ugonotti*, io lo colloco nella compagnia del circo Franconi. Non posso esprimere l'avversione, la rabbia che tutta l'opera ci ispirò... Si parla molto della «Benedizione dei pugnali», riconosco che il suo movimento è drammatico, e che il coro, soprattutto, produce un effetto considerevole: la situazione, la messa in scena, la strumentazione si fondono, e siccome l'orribile è l'elemento naturale di Meyerbeer, egli se n'è servito con enfasi. La frase musicale non è forse una *Marsigliese* rattoppata? Esiste vera arte nel produrre dell'effetto con tali mezzi? E' il caso di esclamare: « Superbo! » perchè una dozzina di tamburi, di trombe e di oboi accompagnano cento voci di uomini all'unisono? Ma ecco uno degli artefici di Meyerbeer: egli conosce troppo bene il suo pubblico per non sapere che l'eccesso del rumore finisce per stupefare. Dopo simili esplosioni, ci offre, come contrasto, delle arie intiere accompagnate da un solo strumento come per dirci: « Vedete, signori tedeschi! ».

Egli ha ingegno, non si può negare, ma a noi manca il tempo per particoleggiare le sue tendenze, la sua estrema penuria di originalità e di stile ed i suoi numerosi furti a Rossini, Mozart, Hérold, Weber, Bellini; anche a Spohr; in breve a tutto il repertorio musicale.

Nondimeno, solo l'invidia e l'odio potrebbero contestare alla sua opera molte cose di un ordine elevato, nobili, sublimi emozioni: così il canto di guerra di Marcello è pieno di effetto, l'aria del paggio è incantevole, il duetto tra Valentina e Marcello ha del carattere; come quasi tutto il terzo atto per il suo lato storico e razionale.

Il settimino è interessante, la benedizione dei pugnali ha maggiore originalità di quella che Meyerbeer mostra abitualmente, e il duetto, che segue, tra Raoul e Valentina, è musicale e scorrevole. Ma che cosa è tutto ciò accanto alla volgarità, all'immoralità e alle contorsioni antimusicali dell'insieme? Dopo ciò nulla di peggio si può avere, a meno che non s'innalzi il patibolo sulla scena ».

Questo brano di critica dà un'idea imperfetta dello stile abituale di Schumann: il furore del dottrinario ha servito lo scrittore, ha rotto le dighe che ordinariamente trattengono il suo pensiero; egli si fa meglio conoscere nel discorso pronunziato da Florestano dopo un'audizione della nona sinfonia di Beethoven.

Sul *Tannhäuser*, Schumann ha detto: Il *Tannhäuser* di Riccardo Wagner è un'opera della quale non si può parlare in poche parole. Se Wagner fosse altrettanto melanconico quanto è intelligente compositore, sarebbe l'uomo della nostra epoca ».

Sono, poi, interessanti i giudizi di Schumann sulle seguenti opere: « *La Favorita*, di Donizetti. Due atti mi sono bastati per giudicarla: musica da teatro di marionette.

Eurianta, di C. M. Von Weber. Musica bella fino a dare il delirio; troppo poco conosciuta e troppo poco apprezzata, il sangue più puro di Weber, al quale, certamente, quest'opera è costata una porzione della sua vita per essergli restituita in immortalità.

Il *Barbiere di Siviglia*, di Rossini. La musica è troppo rude, non ha sentimento, è deplorabile.

Ifigenia in Aulide, di Gluck - Riccardo Wagner come direttore. Gluck ha fatto uso di un processo diverso di fronte alle opere di Wagner ».

Meyerbeer fulminato, Donizetti collocato in un teatro di marionette! Schumann si trovava, come critico, in una posizione analoga a quella del padre Lortquien come storico.

GUALTIERO PETRUCCI.

NOVITA'

I. PIZZETTI

Sonata in Fa

per Pianoforte e Viola.

Dall'originale per Pianoforte e Violoncello a cura di M. COXTI.

(119860)

EDIZIONI G. RICORDI & C.



L'evoluzione della musica da camera

La musica da camera è nata come espressione intima, dove i pochi mezzi dialogano come amici in un'intelligente ed espressiva conversazione; è nata come arte domestica, destinata a pochi esecutori, che ne godono per primi, e ne comunicano il piacere ad una stretta cerchia d'uditori. Questo carattere intimo, che è l'essenza di tale forma d'arte, non si va forse perdendo? E la musica da camera non s'avvia forse verso un sinfonismo, che ha il suo posto ed i suoi veri mezzi d'espressione nell'orchestra?

Riferiamo qualche parte d'uno scritto di Edwin Hall Pierce in *The Musical Quarterly*.

Nella sua autobiografia, Spohr parla d'una serie di serate di Quartetto tenute nel salotto d'un mecenate, serate eccellenti per esecuzione. Quest'eccellenza, spiega egli ingenuamente, era principalmente dovuta al fatto che i suonatori eseguivano avendo preparato prima l'intero programma! Dunque, al tempo di Spohr e prima, l'esecuzione a prima vista di quartetti (anche in esecuzioni semipubbliche) era la regola e non l'eccezione.

« Sarebbe facile, ma forse ben giusto, d'insistere sullo stridente contrasto fra questa facile maniera d'intendere l'arte, ed i mesi d'intenso studio d'insieme col quale ogni buon Quartetto odierno prepara il proprio repertorio della stagione. Per fare il confronto più equo, prenderemo il caso del gruppo d'esecutori di un ben noto conservatorio di Chicago, quando prepara un « concerto di classe ». Il grande Quartetto in *do diesis* minore di Beethoven era il pezzo di resistenza, e vi si dedicarono prove quasi quotidiane per tre mesi ».

Qui l'A. ammette che i quartetti uditi da Spohr erano ben più semplici e facili di quello beethoveniano citato, e di tanti moderni, e giusto a tale proposito dice: « Sarebbe bene considerare se quest'eccellenza tecnica non sia acquistata a spese di alcune delle più impor-

tanti caratteristiche della musica da camera... perchè gli autori, avendo in mente questa classe di esecutori (abilissimi e preparatissimi), non esitano ad accumulare difficoltà di tale natura, da escludere le esecuzioni non preparate a lungo ed intensamente ». In queste condizioni la musica da camera « ha carattere da concerto, rivolta deliberatamente ad un pubblico, e diretta a colpirlo con dati effetti, mentre dovrebbe fare appello soltanto ai suonatori stessi o ad un piccolo ed intimo gruppo d'uditori ».

Un'altra delle cause che snaturano la musica da camera è il suono del pianoforte che « non si fonde più bene col violino e col violoncello. Egli sta come a parte, quindi tutta l'idea musicale di certi vecchi lavori è praticamente perduta ». Per colpa dell'eccesso di forza « com'è ben noto, la prima tendenza del pianista che suona con strumenti a corda è di far troppo forte e pesante. Avendo sensibilità artistica si rimedia subito ma nella restrizione che ne nasce, il suono diventa allora grigio e piatto ».

Un altro dei segni di decadenza della vera musica da camera pare essere all'A. la scarsa produzione di forme leggere, come composizioni per due o per tre strumenti a corda, scarsità certo derivata dall'amore per la grande sonorità. Eppure anche quelle forme, per necessità in prevalenza melodiche, sono quanto mai adatte al godimento intimo e squisito.

Mr. Pierce conclude proponendo: 1° di organizzare più che si può buone esecuzioni medie, fatte con gusto, ma senza virtuosismo; 2° di scrivere e pubblicare musiche nel vero stile da camera, a godimento degli stessi esecutori; 3° di favorire la rinascita delle forme leggere; 4° di costruire un tipo di piccolo pianoforte, specialmente adatto alla musica da camera. Queste proposte non saranno di facile attuazione mentre i pezzi per due o tre strumenti vanno spesseggiando sempre più, ma è certo che oggi esiste una vera separazione tra la musica da camera vera, quella intima che fanno e gustano gli amatori, e quella delle sale da concerto.

La musica europea al Giappone

Nell'*Allgemeine Musik-Zeitung* della scorsa estate, Margarethe Netke-Loeve parlava della vita musicale europea nel Giappone, e spiegava come il centro sia l'Accademia Musicale di Ueno. «La maggioranza del corpo insegnante è giapponese, quasi tutti usciti dalla stessa accademia di Ueno, e dopo finiti gli studi furono mandati a completare la loro istruzione per parecchi anni in Europa, specie alla Scuola Superiore di Berlino, con uno stipendio di Stato. I più che 200 scolari, oltre alle materie musicali, studiano Storia della musica, lingue tedesca e inglese, e letteratura giapponese e tedesca».

All'esecuzione della IX Sinfonia di Beethoven, gli allievi del Conservatorio furono preparati durante più settimane, dal lato teorico e da quello pratico, così da poter entrare nello spirito del capolavoro, il quale venne ripetuto ben cinque volte, sempre con ugual entusiasmo.

«In questo momento agisce una compagnia italiana d'opera, che eseguisce Verdi, Puccini, Bizet, ecc. Le forze non sono proprio di primo ordine, l'orchestra consta di circa 18 persone, le quali possono dare appena un'idea di quanto occorrerebbe; le decorazioni sono povere ed antiartistiche. E' deplorabile che non si offra ai Giapponesi (che sono i maestri della messa in scena e dell'arte drammatica) quanto di meglio può dare in questo genere l'Europa e precisamente... la Germania; ma le spese non sarebbero sopportabili».

L'autrice spiega poi la grande diffusione presa dal grammofofono quale strumento di cultura musicale, ed ora dalla radiofonia.

Poiché i Giapponesi hanno una grande ammirazione per la musica tedesca (che è la base della loro cultura musicale), «i Francesi hanno annunciato per il prossimo autunno l'arrivo d'un giovane pianista, che, coll'aiuto finanziario del suo Governo, darà alcuni concerti, per introdurre musica francese...».

Il nostro brano musicale

Costantino Palumbo, nato a Torre Annunziata nel 1843, studiò pianoforte e composizione a Napoli con Lanza e Mercadante. Diede concerti di pianoforte in Italia e all'estero ed al suo ritorno a Napoli fu nominato insegnante di questo strumento in quel Conservatorio.

Scrisse musica sacra, da camera e sinfonica, una pantomima e due opere per il teatro.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, giugno 1925.

A DELLA CORTE. - *Salieri e i suoi contemporanei.* I.

In occasione del centenario della morte del Maestro troppo dimenticato, l'A. parla di lui e dei suoi rapporti con Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt e Meyerbeer.

F. LIUZZI. - *Musicalità di Goethe.*

Dal Viaggio in Italia, apparso ora tradotto e illustrato da E. Zaniboni (Bibl. Sansoniana Straniera), l'A. mette in risalto i caratteri della musicalità di Goethe; che trovò piena soddisfazione solo nell'arte palestriniana, sentita nella stessa Cappella Sistina.

G. PANNAIN. - *I musicisti e la scuola.*

Considerazioni sulle progettate riforme del Conservatorio. L'unica riforma efficace sarebbe quella che non si farà: affidare l'insegnamento a uomini colti e coscienti, eliminando gl'ineti e gl'indegni.

P. EMERICH. - *La decadenza dell'arte pianistica.*

«Noi vediamo che la Scuola di Liszt ci ha guidati in un vicolo cieco e che, per conseguenza, la moderna composizione pianistica deve ricollegarsi ad un periodo anteriore...». «Il compositore deve sentire il bisogno di inventare nel senso pianistico. Non deve vestire i propri concetti musicali in una forma già adoperata...».

luglio 1925.

DR. L. PERRACHIO. - *Di una nuova teoria dell'armonia.*

In lode del Trattato di A. Gentili apparso di recente in ed. Fr. Bocca di Torino, l'A. conferma una volta di più che anche per tirare i mantici, bisogna conoscere l'organo.

A. DELLA CORTE. - *Salieri e i suoi contemporanei.* II.

Continuazione del simpatico scritto, con appunti su *La grotta di Trofonio*, con citazioni musicali, ed una bibliografia.

V. BELAIEFF. - *Musicisti Russi d'oggi.*

Notizie su quei musicisti e su quella musica russa dopo la rivoluzione, di cui si sapeva finora così poco.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, maggio-giugno 1925.

G. GIARDA. - *Origini e fasi dell'Oratorio italiano.*

P. GORINI. - *Salomé nella nuova versione di O. Schanzer.*

Canzoni sull'opera Straussiana, sulla traduzione dello Schanzer e su cose anche meno gravi.

A. VEZZANI. - *Vittorio Ricci.*

Necrologia del maestro di canto, spirato a Firenze, il 25 aprile u. s.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 5 giugno 1925.

Il fascicolo è dedicato ad ALFONSO RENANO, sul quale si pubblica uno studio di V. Ralli, del Cenni biografici ed altri scritti stralciati dalla stampa.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1925.

G. DE SAINT-FOIX. - *Les premiers pianistes parisiens (IV): Jean Louis Adam. 1758-1848.*

Notizie storiche ed illustrative su questo pianista d'origine alsaziana, che fu buon compositore, e di cui la scuola pianistica venne continuata da E. Herz.

G. LEBAS. - *Lettres inédites de Charles Lecoq à Saint-Saëns.* III.

Continua la pubblicazione della corrispondenza, dove si vedono apparire, e venir giudicati, maestri antichi e moderni.

A. BOLL. - *Léon Bakst.*

«Ecco il punto capitale...: la ricerca della concordanza fra la colorazione musicale della partitura e l'armonia di colori della decorazione. Bakst seppe realizzare meravigliosamente questo accordo sensibile nel dominio del balletto...».

A. COUROU. - *Les Formes actuelles de la Musique Religieuse.*

Divagazioni su questo così decaduto ramo dell'arte.

luglio 1925.

R. MANUEL. - *André Caplet, le Chasseur d'Images.* — **M. BRILLANT.** - *André Caplet, Musicien Mystique.* — **A. HOERREE.** - *L'Oeuvre d'André Caplet.*

Tre scritti pieni d'ammirazione e d'affetto per musicista perduto di recente, di cui è annesso un bel ritratto in fotografia.

L. KOCHNITZKY. - *Paysage de l'U. R. S. S.*

Notizie sulla Russia dei Sovieti, riassunte nei tre punti seguenti: «1. V'è una tendenza a conservare il patrimonio antico, e sembra con successo; 2. uno sforzo di diffondere, che dà già frutti notevoli; 3. dei tentativi di creare, finora falliti».

L. DE LA LAURENCIE. - *A propos de l'abbé Robineau.*

Nella stessa rivista M. Marc Fischer ha parlato d'un curioso violinista «abbé Robineau». L'A. spiega come si tratti di Alexandre Auguste Robineau, violinista e pittore. Egli studiò musica a Napoli col Lelli avendo i soli Ordini Minori, tornato in Francia rinunciò alla vita ecclesiastica e si sposò.

M. DOUEL. - *Un amour de Beethoven: Adèle.*

Per vari indizi l'A. crede che il celebre canto *Adèle* sia stato ispirato a Beethoven dalla bella cantatrice Maddalena Willmann, la quale fu difanti la prima interprete del pezzo. La ripulsa della amata, che trovava Beethoven «troppo bruno e mezzo pazzo» (e si sposò col Galvani), sarebbe espressa nei *Sospiri d'anno non amato* (apparso solo dopo la morte del Maestro), canto dove nella seconda parte compare per la prima volta il tema del Finale della IX Sinfonia.

Le Ménestrel. - Parigi, 19 giugno 1925.

J. B. PROD'HOMME. - «*Così fan tutte*» de Mozart et ses transformations depuis 1790.

Notizie storiche che interessano molti teatri e artisti dell'età mozartiana. Lo scritto continua nel fascicolo seguente.

J. CHANTAVOINE. - *Première audition du Quatuor à cordes, posthume, de Gabriel Fauré.*

Il maestro, morendo, lasciò questo suo primo ed ul-

timo quartetto a corde, e pregò i suoi scolari prediletti di giudicare se fosse il caso d'eseguirlo. Questi, tutti artisti eminenti, lo eseguirono di fatto, e fu una serata improntata a rara altezza e nobiltà d'arte e d'ideali.

H. DE CURZON. - *A propos de la Trois-Centième de « Sigurd » d'Ernest Reyer, à l'Opéra de Paris.*

L'A. spiega come il soggetto germanico abbia nociuto all'opera durante il periodo wagneriano, benchè la musica avesse tutt'altra attitudine. Ciò malgrado, nessun altro lavoro ha avuto, dopo Faust, tante rappresentazioni al massimo teatro parigino. L'A. illustra il dramma musicale.

3 luglio 1925.

J. GRAND-CARTERET. - *Le Conservatoire d'autrefois.* (Fantaisie à la plume et au crayon).

Scritto gustoso tutto pieno di ricordi, di frizzi, di vignette riprodotte dalle stampe dei vari periodi di tempo. Continua nel fasc. del 10 luglio.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° giugno 1925.

FL. SCHMITT. - *Critique et Mode.*

Divagazione piuttosto acida. Certo l'illustre autore avrebbe fatto meglio a comporre un pezzo di musica invece di scrivere questo articolo.

1° luglio 1925.

F. CHOISY. - «*Judith*» Drame biblique en 3 actes de René Morax, musique d'Arthur Honegger.

Resoconto della 1ª esecuzione al «Théâtre du Jorat» a Ménières in Svizzera, il 15 giugno 1925. «La plasticità del motivi, il gioco dei timbri, sono d'un giovane maestro di cui le tendenze sembrano meno rivoluzionarie d'un tempo, e che riprende antiche formule per rifonderle a suo modo».

Le Monde Musical. - Parigi, giugno 1925.

V. D'INDY. - *Le Virtuoso.*

Testo stenografico della conferenza fatta al corso d'interpretazione della Scuola Normale di Musica a Parigi. «Il buon virtuoso non pensa che ad essere semplice, fedele servitore della musica; invece il cantivo si serve di questa santa musica per raggiungere la notorietà e la ricchezza».

A. OBEY. - *Musique et Cinéma.*

Pochi periodi di testo, e gli appunti con motivi, d'un lavoro *Gigues* (Images), preparato per l'orchestra da Cl. Debussy, e per lo schermo da André Obey.

H. WOLLETT. - *C. Franck.*

Fine dello studio illustrativo iniziato nel fascicolo precedente.

M. PINCHERLE. - *Les Cours d'interprétation de MM. V. d'Indy et Alb. Roussel.*

Inizio d'un resoconto molto interessante, dove si riassumono i principi esposti dai due eminenti maestri.

E. COOLS. - *Le Quatuor à cordes de Gabriel Fauré.*

Descrizione con temi in note del lavoro postumo, con fotografia degli esecutori: J. Thibaud 1° violino, R. Kretly 2° viol., M. Vieux viola, A. Hekking violoncello.

Revue Grégorienne. - Tournai, giugno 1925.

H. POTIRON. - *Le rythme féminin.*

L. HERVÉ. - *Qu'est-ce que le rythme?*

Questi due articoli mostrano ancora una volta come

il problema ritmico sia urgente negli studi gregoriani e come a Solesmes non si faccia che segnare il passo, restando fermi ormai da 25 anni.

Y. DELAPORTE. - *L'Hymne « Salve Crux sancta »*.

Inizio d'un bello studio, dove si sente la rara competenza dell'A.

Musical Opinion. - Londra, maggio-giugno 1925.

A. E. HULL. - *Beethoven and His Poets.* (Beethoven e i suoi poeti).

Beethoven conobbe ed amò i grandi poeti e pensatori, ma sempre da musicista. L'A. studia i rapporti e le affinità con Goethe e con Schiller.

— *Bach's Organ Works.* (Le opere organistiche di Bach).

Inizio d'uno scritto che al presenta molto interessante. L'A. principia da un'Introduzione sui criteri generali d'esecuzione bachiana, sul caramere e lo sviluppo storico di tale forma d'arte, ecc.

E. BLOM. - *The Composer-Critic.*

Il compositore-critico è sempre, per forza, critico intellettuale. Creazione è sintesi, mentre critica è analisi: due opposti. Chi è nato per l'una non può far bene l'altra. E l'A. mostra come, p. es., a lume di critica vera, Wagner sia stato ben poco critico. Debussy poi se la cavava con molta finezza, ma giusto per non dire tutto quel che pensava.

S. GREW. - *The player-Pianist.*

Continuazione dello studio sull'uso del pianoforte a rullì, studio che va oltre il numero di luglio.

The Musical Times. - Londra, maggio-giugno 1925

A. M. FRIEDLANDER. - *Two Patriotic Songs by Handel.*

I due canti patriottici sono, uno *Pei Cittadini Volontari della Città di Londra*, l'altro *Su la Vittoria ottenuta sui ribelli, da S. A. il Duca di Cumberland*. tutt'e due scritti in occasione della Grande Rivolta dell'Armata Britannica. Essi si trovano in una stampa del Museo Britannico, e sono qui riprodotti per intero.

A. BRENT-SMITH. - *Max Reger.*

Per l'A. la rovina del Reger è stata la facilità con cui trovò elogi ed editori. Reger soffoca le sue reali qualità collo strafare. Le sue Fughe sarebbero quasi solo lunghi giochi di contrappunto, dove il tema è il solo valore. L'eccesso di indicazioni espressive sarebbe uno dei segni dell'esagerazione regheriana.

F. LIEBICH. - *Inferences and Intuitions.*

Il mondo e le cose sono quelli noi le immaginiamo e le sentiamo, cioè secondo il mondo che creiamo noi stessi. Ed è mondo essenzialmente musicale, sono supposizioni ed intuizioni.

E. BREWERTON. - *The Malady of Chopin: a Pianist's Standpoint.* (La malattia di Chopin: un punto di vista da pianista).

La malattia sarebbe che, malgrado l'intensità sentimentale, Chopin non si rivela mai totalmente, anzi sfugge quando si spera afferrarlo. Poi vi sono due Chopin diversi, anche pianisticamente: per uno il suono del piano attuale è troppo forte, per l'altro quello stesso suono è insufficiente.

S. GODDARD. - *French Composers: With a Note on Maurice Ravel's Latest Work.* (Compositori francesi: con una nota sull'ultimo lavoro di M. Ravel).

Per l'A. ormai Parigi ha cessato d'essere il centro musicale del mondo. Quale sia adesso, l'A. non lo sa, ma certo non più Parigi. Per dimostrarlo, parla della *Sonata per Pianoforte*, in mi minore di V. d'Indy e de *L'Enfant et les Sortilèges* di M. Ravel. Sade stava, secondo l'A., ad Arcueil invece che ad Arcueil!

M. D. CALVOCRESSI. - *Liszt's « Dante » Symphony and Tone-Poems.* (La Sinfonia « Dante » di Liszt ed i suoi poemi sinfonici).

Continuazione della campagna lisztiana intrisa dall'autore.

L. N. HIGGINS. - *Music and Architecture.*

Considerazioni piuttosto superficiali sulle basi comuni alle due arti.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers: VIII. Sebastian Westcote.*

Notizie storiche su questo buon canonico compositore, morto il 5 aprile 1582.

G. M. COTTON. - *The Future of Performance.* (« L'avvenire dell'esecuzione » sarebbe, secondo l'A., la lettura mentale della musica; lettura che salta a più pari ogni difficoltà d'esecuzione, e persino ogni eseguibilità dei vari passaggi per i singoli strumenti.

G. R. HAYES. - *Charles Butler and the Music of Bees.*

Curiose notizie su *La musica delle Api*, riprodotta dal libro di Charles Butler edito nel 1609. Il buon prete ha fatto varie osservazioni sul ritmo e sulla melodia delle api, distinte per categorie; e ne dà vari esempi in note mensurali.

The Sackbut. - Londra, giugno 1925.

G. M. GATTI. - *Outline of present-day Music in Italy.*

Fine dello scritto illustrativo sugli odierni musicisti italiani.

U. GREVILLE. - *Personalities.*

Continuazione della serie di medaglioni, qui si parla di Percy Pitt e di Richard Capell.

E. C. ROSE. - *Innovation and Tradition.*

L'A. difende i diritti della melodia, contro le parole scritte da A. Casella nella sua *Evoluzione della musica attraverso la storia della Cadenza Perfetta.*

V. BELAIEV. - *Contemporary Russian Composers: Samuel Feinberg.*

Seguito dello scritto di propaganda che l'A. va facendo su varie riviste a pro dell'odierna scuola russa.

K. YOUNG. - *Music and Youth: Australian Taste and Tradition.* (Musica e gioventù: gusto e tradizione d'Australia).

Se l'Australia non ha tradizioni musicali, è naturale; ma l'A. mette in guardia contro certe notizie ottimiste sulla via musicale di laggiù: il livello è molto basso, e domina il commercio.

H. H. STUCKENSCMIDT. - *Mechanical Music.*

Dopo aver ripetute le già note difficoltà delle odierne esecuzioni orchestrali, l'A. spiega i vantaggi degli strumenti meccanici, e conclude: « lo sviluppo di questa musica non può essere più oltre intralciato da gente sentimentale. Gli'interpreti umani sono vecchia storia ».

— *L'Enfant et les Sortilèges.*

Esempi musicali da aggiungere all'articolo di H. Henry Prunkères, apparso nel fascicolo di maggio.

The Chesterian. - Londra, giugno 1925.

S. GODDARD. - *The Art of Roger Quilter.*

« R. Quilter è l'ultimo continuatore della buona tradizione inglese di cantò da salòn ». La sua arte è delicata, riservata, diretta più al carattere complessivo dei testi musicali, che non al loro particolari.

E. BLOM. - *The Lessons of an English Opera.*

Le lezioni d'un'opera inglese (« At the Boar's Head » di G. Holst) riguardano il ritorno alla forma a pezzi staccati, caduta in disuso col fiorire del teatro wagneriano. G. Holst l'ha praticata, pare con risultati non perfetti; ma che lasciano intravedere la perfezione.

C. AUSTIN. - *Progress and Vanity.*

Amare considerazioni sull'ora presente.

Music and Letters. - Londra, luglio 1925.

A. WEBBER. - *Jean de Reszke, his Manner of Life.* — W. J. DOUGLAS. - *His Principles of Singing.* — W. J. DOUGLAS. - *A Lesson with the Master.*

In occasione della morte del grande cantante Giovanni de Reszke (d'origine polacca), si raccolgono questi tre scritti: 1. La sua vita; 2. I suoi principii d'arte di canto; 3. Una lezione col maestro. Annessa una bella fotografia, fatta da S. A. R. la Principessa Vittoria.

F. DAVIES. - *On Schumann and Reading Between the Lines.*

La squisita pianista parla con rara intelligenza di Schumann, della sua musica, e di ciò che bisogna leggere tra le righe, cioè continuo ed intenso amore per la musica stessa.

E. J. DENT. - *On the Composition of English Songs.* (Sulla composizione di canti inglesi).

La musica inglese è essenzialmente vocale, con un carattere proprio, nato dalla rapida pronuncia della lingua. « Un canto è un pezzo di musica, quindi deve avere forma musicale; e dev'essere comprensibile come pezzo, indipendentemente dalle parole... La forma d'un canto deve risultare chiara nella parte vocale... »

S. GREW. - *The Player-Piano.*

Storia dello sviluppo del pianoforte a rullì perforati, delle opposizioni incontrate, dei pregiudizii ancora corretti, delle rivalità, a cui si oppone la sempre maggiore adesione di musicisti illuminati. L'A. parla con convinzione e competenza degli strumenti e del modo d'usarli con risultati artistici.

A. E. BRENT SMITH. - *The Tragedy of Meyerbeer, 1791-1864.*

La debolezza di Meyerbeer è, secondo l'A., che gli mancavano le qualità etiche, morali, di grande uomo; gli mancava il senso dell'immensa dignità dell'arte propria. *La vera tragedia di Meyerbeer* sarebbe quando, « ne' suoi ultimi anni, lottando colla sua *Africana*, volle mantenere le splendide promesse fatte in gioventù, conservando solo quanto non provocava pentimento nel suo cuore ».

C. AUSTIN. - *Jazz.*

« Dev'essere un enorme sollievo per non musicisti vedere che possono pensare alla musica senza sentir parlare di Beethoven o Wagner, Mendelssohn o Strauss ». Così incomincia questo gustoso panegirico del Jazz, che per l'A. è la voce di milioni d'uomini.

F. BONAVIA. - « *At the Boar's Head* ».

Articolo illustrativo sulla nuova opera in un atto di Mr. Gustav Holst; il quale tramò il soggetto di *Falstaff* usando vecchie melodie popolari inglesi, pare con rara finezza, specie ritmica.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 10 giugno 1925.

PROF. BESSEL. - *Das diesjährige Tonkünstlerfest in Kiel und Prof. Dr. Stein.* (Le assise musicali di quest'anno a Kiel ed il prof. dr. Stein).

Scritto in preparazione alla 88ª Riunione della Soc. Gen. dei Musicisti Tedeschi a Kiel, sotto la direzione artistica del Dr. Stein.

M. CHOP. - *Richard Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit.* (R. Wagner rispecchiato nella critica del tempo).

Ampio scritto che va fin oltre il numero dell'8 luglio. Vi si considera lo svolgimento dell'arte wagneriana, raffrontandolo col riassunto dei giudizi che se ne davano allora.

DR. F. SCHERBER. - *Die Dirigenten-Majestät.*

Articolo contro il despotismo e l'aulibonismo dei direttori d'orchestra. L'A. vorrebbe che avessero il solo scopo di servire la musica, e che il pubblico non li vedesse in azione.

K. WESTERMEYER. - *Eigene und Abhängige.*

L'A. divide il campo musicale in due categorie: quello degli uomini che son padroni di sé, e quello degli altri che dipendono. I primi producono, sia musica, sia interpretazione, o comunque atteggiamenti propri; i secondi non fanno che reagire all'azione altrui.

E. LUZ. - *Die Farblichtmusik.* (La musica a luci colorate).

In preparazione del saggio di Aless. Laszlo alla Riunione di Kiel, si spiega come si stacchi dai precedenti cercatori in materia, perché egli non lega un dato colore ad una corrispondente nota, e nemmeno ad uno dei 24 toni di trasporto.

H. MUELLNER. - « *Der Alchimist* », Oper von Cyril Scott.

Resoconto della 1ª esecuzione dell'opera con testo e musica del maestro inglese. Il quale è un delicato delle piccole forme, ma manca della larga visione che in teatro è indispensabile.

— 24 giugno 1925.

F. VON REUTER. - *Zur Frage der ungehörigen 110 Capricen von Nardini.*

Alla Biblioteca di Stato di Berlino c'è un manoscritto con 110 Capricci attribuiti a Nardini, e che qualche studioso violinista crede siano un monumento di musica e di tecnica. L'A. avverte che ben 20 (e il numero) sono di P. Locatelli, altri sono rificamenti di opere note; sicché, forse, approfondendo gli studi, tutto risulterà falso. Il nome di Nardini, poi, non vi è che nel foglio interno, mentre una delle Fughe è su tema di Campagnoli, assai più giovane.

Melos. - Berlino.

L. SSABANEJEFF. - *A. N. Scriabin.*

« ... Se si toglie a Scriabin la sua essenza religiosa visionaria, impallidisce il suo apprezzamento. Sinteticamente, concepito come artista estatico, è altamente geniale; è una figura da mettere alle massime vette ».

dell'umanità in questo campo, fratello di Dante e di Leonardo, di Novalis e di Wagner... La base che domina l'arte di Scriabin è l'appassionata e fiammante credenza in una liberazione finale dell'umanità attraverso ad un battesimo di fuoco...».

B. DE SCHLOEZER. - *Igor Stravinsky und Serge Prokofjeff.*

«... La loro arte è in esatto contrapposto con quella di Scriabin... a me pare che può capirla solo chi la sente assolutamente antirivoluzionaria... Scriabin è antieuropeo, mentre Prokofjeff ed anche più Stravinsky appartengono al tradizionalismo (in senso tonale e formale)». Dopo uno sguardo d'insieme, l'A. illustra le varie fasi dello stile dei due maestri russi residenti a Parigi, Prokofjeff il melodico, Stravinsky il ritmico.

L. SSABANEJEFF. - *Die Musik in Russland seit 1914. II.*

Continuazione dello scritto su *La musica in Russia dal 1914 in poi*. Si parla di Anat. Alexandroff, di A. Gödicke, di Nic. Rosslawetz e dell'A., e di parecchi altri musicisti.

R. ENGEL. - *Die Musik bei den Russischen Emigranten.*

Notizie sull'attività musicale dei russi emigrati specie a Berlino ed a Parigi. Si parla dei gruppi musicali, degli editori, delle scuole musicali, ecc.

A. NISSEN. - *Gedanken über den Vergleich zwischen Musik und Architektur.* (Pensieri sul confronto tra musica e architettura).

In rapporto allo scritto di H. Riehl (vedi pag. 122 del nostro fasc. di aprile), l'autrice espone idee non tutte ugualmente solide. P. es. « non è un caso se mai architettura e musica raggiungono assieme una vertice ». Eppure tra la cupola di S. Pietro e la Messa di Papa Marcello qual'è più alta?

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 12 giugno 1925).

Fascicolo doppio in occasione della 55ª riunione della Soc. Gen. dei Musicisti Tedeschi a Kiel.

P. SCHWERS. - *Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein.*

« A proposito della Soc. Gen. dei Musicisti Tedeschi » si riconosce ch'essa organizza veramente le forze nazionali d'ogni tendenza, e si propone di darle atteggiamento critico deciso (cioè contro la Soc. Internaz. delle Nuove Musiche).

DR. H. J. MOSER. - *Dezentralisation.*

Senza contraddire all'importanza anche musicale dell'accenramento verso Berlino, l'A. propone di mantenere il carattere e l'attività propria dei singoli centri locali, così come in arte è ora di rinunciare ai sogni di creare un tipo di composizione unico, buono per tutti, ritornando invece alle musiche scritte per un dato ambiente, e magari per un dato esecutore.

G. GRAENER. - *Orgel und Orchester.*

L'organo antico (1700) rispondeva ai bisogni musicali del tempo, come l'orchestra risponde a quelli odierni. Quindi l'organo ha ragione d'essere quando è proprio quello che ci fa rivivere l'arte passata; ma l'organo moderno no. L'imitazione orchestrale è un non senso.

O. A. GRAEL. - *Farblichtmusik.* (Musica a luci colorate).

In preparazione alla esecuzione di musica a luci colorate di Alex. Laslo alla riunione di Kiel, si fa la storia del discusso problema.

W. ORTHMANN. - *Kiels Musikleben einst und jetzt.*

« La vita musicale di Kiel una volta e adesso ». Notizie storiche riassuntive fino dal 1665.

DR. L. MISCH. - *Zum preussischen Ministerial-Erlass über den « Privatunterricht in der Musik ».* (Sull'Ordinanza del Ministero prussiano su « L'insegnamento privato della musica »).

Ampia e decisa disapprovazione del documento uscito nella Gazzetta Ufficiale prussiana del 20 maggio 1925.

— *Einführungen in die zur ersten Aufführung gelangenden Werke.*

Notizie biografiche sugli autori, ritratti, temi, spiegazioni formali, dei lavori eseguiti per la prima volta nella 55ª Riunione della Soc. Gen. dei Musicisti Tedeschi a Kiel.

Die Musik. - Stoccarda, maggio-giugno 1925.

E. STEINHARD. - *Junge Musik in der Tschechoslowakei.* (Musica giovanile nella Cecoslovacchia).

Il concetto di « musica giovanile » va preso in senso abbastanza largo, per contenerci Leo Janacek, che è

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

BACH (G. S.).

Suites inglesi.

E. R. 443. - Testo italiano, francese e spagnolo.

E. R. 444. - Testo italiano, francese e inglese.

Suites francesi.

E. R. 445. - Testo italiano, francese e spagnolo.

E. R. 446. - Testo italiano, francese e inglese.

Invenzioni a due ed a tre voci.

E. R. 476. - Testo italiano, francese e spagnolo.

Invenzioni a due voci.

E. R. 477. - Testo italiano, francese e inglese.

Invenzioni a tre voci.

E. R. 478. - Testo italiano, francese e inglese.

Ventitre Pezzi facili.

E. R. 450. - Testo italiano, francese e spagnolo.

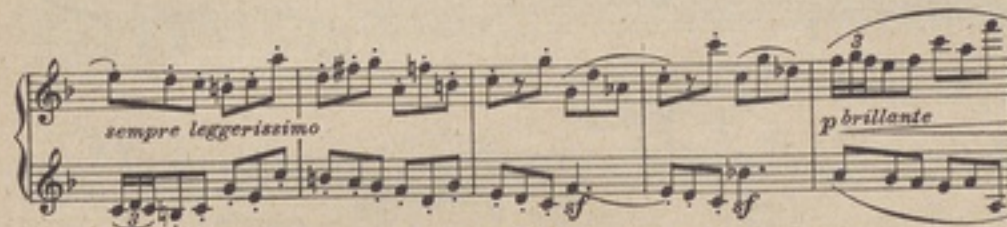
E. R. 451. - Testo italiano, francese e inglese.

Revisioni di B. MUGELLINI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

FUGHETTA A DUE PARTI (*)

Cost. Palumbo



(*) Dall'Album di 24 composizioni per Pianoforte.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. 413804

Musical score for page 2, measures 1-12. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It features a variety of dynamics including *f*, *p*, *ff*, *mf*, *pp*, and *cresc.*. The music includes complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings like *dim.* and *p*.

Musical score for page 3, measures 13-24. The score continues from page 2, maintaining the two-staff piano format. It includes dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. The notation features intricate rhythmic figures, including sixteenth-note passages and triplet patterns, with dynamic markings like *pp* and *p* indicating softer passages.

413804

nato nel 1854, e parecchi altri che, in scala, raggiungono quelli che son giovani adesso. Di tutti si fa uno schizzo illustrativo. Annessi ritratti di Janacek, Novak, Suk, Petyrek, Fink, Schulhoff, Vycpalec, Haba.

T. METZLER. - *Das Wesen des epischen Volksgesanges im homerischen Zeitalter*. (L'essenza del canto epico popolare nell'età omerica).

Tale essenza sta nella spinta che la metrica e la rima dei canti epici dava al cantore che improvvisava. L'A. considera questo come il punto di partenza d'un'evoluzione progressiva, mentre il Wolff (in *Schicksal der Musik*) lo crede uno stato perfetto che si è man mano corrotto.

T. WIESENGRUND-ADORNO. - *Volksliedersammlungen*. (Raccolte di canti popolari).

Critica di tre pubblicazioni: *Vechie canzoni popolari del Piemonte*, di L. Sinigaglia (ed. Breitkopf & Härtel), che l'A. condanna; *24 Ukrainische Volksweisen* di F. Petyrek (ed. Univ., Vienna), non perfetta ma buona; *Volksmusik der Rumänen von Maramures* di B. Bartok (ed. Drei Masken Verlag, Monaco di Baviera), perfetta: parrebbe fatta da un dotto, e invece è davvero d'un grande artista.

H. WETZEL. - *Wilhelm Werker Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die Motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klavieres* con J. S. Bach.

Scritto tardivo, contrario alle opere ormai note di W. Werker sulla simmetria ed i rapporti tematici nel « Clavicembalo ben temperato » di Bach.

R. TENSCHERT. - *Eine Passacaglia von Arnold Schönberg*.

Scritto analogo a quello di cui si è parlato a pag. 152 del nostro num. di maggio p. p. Si analizza l'8° pezzo di *Pierrot Lunaire*, fatto in forma di Passacaglia.

R. HERNRIED. - *Die Dimensionen des Hörens*. (Le dimensioni dell'udito).

Per l'A. sono tre, come nel mondo dello spazio: altezza, larghezza, profondità. La concezione orizzontale e quella verticale sono vecchie di secoli; ma nella musica odierna vi si è aggiunta la profondità, sia pure come riflesso del senso visivo. Essa spiega la nostra facoltà di percepire combinazioni che non si giustificano né in senso verticale, né in senso orizzontale; la loro ragion d'essere risiede dunque nella terza dimensione.

L. SCHEMANN. - *Cherubini's dramatischer Erstlingschaffen*.

A proposito della produzione giovanile seria di Cherubini, l'A. (che al maestro italiano si è dedicato particolarmente) parla con rara competenza anche delle prime opere buffe. Annesso un ritratto giovanile trovato da Rossini, la *Romanza di Berguin* e la *Preghiera a Becco*, in facsimile d'autografo.

P. BEKKER. - *Einstimmige und mehrstimmige Musik*. (Musica ad una ed a più voci).

Con rara acutezza l'A. mostra come il concetto assoluto di musica strumentale, mentre il concetto assoluto di musica polifona sia inseparabile da quello di mu-

sica vocale. Si indicano gli scambi di procedimenti tra i due grandi campi dell'arte.

A. LORENZ. - *Der Formale Schwung in Richard Strauss' « Till Eulenspiegel »*. (L'impulso formale in « Till Eulenspiegel » di Riccardo Strauss).

R. Strauss scrisse aspre parole contro la Forma, certo non immaginandosi che veniva il giorno in cui sarebbe stato proclamato proprio maestro di Forma. L'A. analizza ed illustra il pezzo che non manca mai di far vibrare le anime degli uditori, e mostra con quanta perfezione formale esso sia costruito, e come proprio l'architettura sia elemento necessario alla sua vitalità ed alla manifestazione del suo intimo carattere.

W. ZINNE. - *Karl Muck*. — R. SPECHT. - *Franz Schalk*. — G. SEBESTYEN. - *Bruno Walter*. Medaglioni che continuano la serie *Köpfe im Profil*. Annessi ritratti.

A. LASZLO. - *Die Farblichtmusik*. (La musica a luci colorate).

Sguardo generale allo stato della questione e notizie su un apparecchio elettrico, di cui si dà una fotografia.

L. K. MAYER. - *Adolf Sandberger*.

In occasione del 25° anno di professore dell'illustre musicologo, se ne tratteggia l'austera figura di scienziato e d'artista, ostile ad ogni leggerezza e ad ogni traccia d'esibizionismo. « V'è chi scrive con facile mano un intero libro, nel tempo che egli matura una sola pagina. Ma in quella pagina v'è più che in un simile libro ». Ritratto annesso.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, maggio-giugno 1925.

T. WIEHMAYER. - *Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns*. (L'effetto della teoria di Riemann).

L'effetto è che si discute sul serio l'opportunità di rioricare le opere dei maggiori maestri per portarle al ritmo insegnato dal musicologo. Il quale fu certo un uomo molto dotto, ma non s'accorse che, delle due forme gemelle di motivo ritmico: levare-battere e battere-levare, egli non conobbe che la prima, rovinò quindi innumerevoli ritmi per forzarli contro la loro natura.

H. KELLER. - *Zur Aesthetik der musikalischen Notation*. (Per l'estetica della notazione musicale).

Anche questo articolo fa un quadro delle varie opinioni che stanno lottando in Germania sull'uso o meno di indicazioni che precisino gli elementi ritmici di media grandezza nelle edizioni pratiche dei lavori classici.

A. DETTE. - *Unbekannte Briefe Franz Liszts*. Sono undici lettere inedite di Liszt, scritte all'editore C. F. Kahnt a Lipsia.

15 giugno 1925.

F. GRAEPLINGER. - *Unbekannte Bruckner-Dokumente*.

I documenti sconosciuti sono lo scambio di domande e di riposte, avvenuto fra A. Bruckner e Ed. Hanslick; il primo chiedeva ed insisteva per ottenere una cattedra all'Università di Vienna, ed il secondo rispondeva a nome del collegio dei professori, rifiutando. Annesso ritratto di Hanslick.

A. HABA. - Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik.

L'A. spiega i suoi concetti sui rapporti tra modi antichi e modi maggiore e minore, e lo fa in maniera da mostrare ben chiaro di non conoscere la tonalità antica. Le conseguenze tratte da queste basi sono dunque d'un valore nullo.

H. KELLER. - J. S. Bach: Orgelchoral « Jesu meine Freude ».

Rapide notizie storiche sul piccolo corale figurato che Bach compose a tre parti per novenne Friedmann nel 1720. Se ne dà il testo musicale, lasciato interrotto da Bach, e completato dal Keller.

DR. F. RUEHLMANN. - Prof. Dr. Fritz Stein.

Amplio scritto illustrativo sul giovane direttore delle recenti esecuzioni di Kiel.

H. PLATZBECKER. - « Gli amanti sposi » di Wolf-Ferrari.

La nuova opera comica del maestro veneziano viene giudicata dalla recente esecuzione al Teatro di Dresda, come un lavoro fresco e gradevole se non originale, talvolta più sovraccarico e meno fine del libretto, ma sempre bello e gustoso.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1° luglio 1925.**L. RIEMANN. - Monozentrik, II.**

Considerazioni sulle basi del senso tonale, in rapporto al libro « Monozentrik » di H. Schumann (ed. C. Grüniger), ed allo scritto che pubblicò col titolo stesso il Dr. R. Gschrey nel numero 2 di luglio 1924 della rivista medesima. A nostro giudizio, tutte queste cose sono giuste, ma non si spiegheranno mai certi fatti, senza ammettere che spesso i canti popolari rimangono sospesi sul moto, invece di chiudersi sul riposo.

P. WERMIBER. - Zu dem Artikel von Prof. Th. Wichmayer über die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns. — M. FREY. - Wichmayer contra Riemann. — E. TETZEL. - Eine Abwehr der Angriffe des Herrn Prof. Wichmayer.

Tutti articoli abbastanza vivaci sul problema del ritmo e delle proposte modificazioni della notazione, per render visibile l'aggruppamento delle battute in mezza frasi ed in frasi. E con ogni verosimiglianza è tutto tempo perso.

DR. F. P. - Igor Stravinsky: « Petruska ». G. Puccini: « Gianni Schicchi ».

Due gran belle cose, quanto mai diverse, ma davvero seducenti... anche se straniere.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, maggio-giugno 1925.**DR. K. NEF. - Beethovens Beziehungen zur Politik. (I rapporti di Beethoven colla politica).**

La politica era il tema favorito nelle sue conversazioni, e con idee democratiche se non addirittura rivoluzionarie. L'A. mostra com'erano nate, le segue attraverso alla vita del Maestro, nei rapporti con personaggi e con Sovrani, e nei riflessi sull'arte beethoveniana.

F. X. PAUER. - Ueber das Beethovensche Finale und über den Schlusssatz der zweiten**Symphonie. (Sul finale beethoveniano e sull'ultimo tempo della II Sinfonia).**

Per l'A. i Finali delle Sonate per Pianoforte sono i tempi dove Beethoven meglio rivela la sua personalità, quasi sciolta dai vincoli formali del 1° Tempo. Nelle Sinfonie, senza parlare della IX, a causa dell'elemento corale, per l'A. il Finale più notevole è quello della II, che sorpassa per freschezza e per vigore tutti gli altri tempi. Lo si considera accuratamente.

DR. A. HEUSS. - Ein überzähliger Takt in der Pastoral Symphonie. (Una battuta di troppo nella Sinfonia Pastorale).

Sarebbe la batt. 24 del 1° tempo, la quale è superflua nell'andamento binario (4x4=16) del periodo. Il giudizio potrebbe essere discutibile, se non si trovasse che, nella ripresa, lo stesso Beethoven ha tolto la battuta in questione. Ad ogni modo simili considerazioni a base di stretta simmetria, vanno fatte con molta cautela.

DR. R. STEGLICH. - Händel und die Gegenwart. (Händel e l'ora presente).

L'A. (che è il promotore delle esumazioni dei melodrammi händeliani) spiega come Händel appaia ora come « uno dei maggiori maestri del dramma musicale in tutti i tempi » (la cosa può anche essere lievemente esagerata), e mostra tutta la sua importanza per l'arte tedesca (nella quale, invero, il grande Maestro ebbe ben poca parte). Annessi due ritratti, un facsimile d'autografo händeliano, ed uno schizzo della casa abitata dal Maestro a Londra, quale si vedeva nel 1875.

DR. A. HEUSS. - Ueber Händel « Salomo », insbesondere die Chöre. (Sul « Salomone » di Händel, specie su' suoi cori).

Illustrazione (con annesso supplemento musicale, del Lamento delle due mogli nel Giudizio) destinata a preparare l'esecuzione, diretta dal Dr. Carlo Straube, dell'Oratorio che fu tanto caro a Mendelssohn.

— Wie wird die Ausbildung der heranwachsenden Komponistengeneration beschaffen sein müssen, damit wir wieder zu einer echten Tonkunst gelangen. (Come dev'esser regolata l'educazione della nuova generazione di compositori, per ritornare alla vera musica).

Per l'A. gli errori dell'insegnamento attuale tedesco sono: 1. che si crede poter educare solo il talento puramente musicale; 2. che l'istruzione impartita è anche tecnicamente insufficiente. Questo scritto dovrebbe essere letto da chi sta almanaccando su riforme del Conservatorio italiani.

A. WELLES. - Viertelton und « Fortschritt ». (Quarto di tono e « progresso »).

Scritto contro il sistema a quarti di tono di Alois Haba, sistema che l'A. spiega essere fondato su un malinteso di base.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1925.**W. ENGELHARDT. - Die Kieler Handschrift der Autobiografie Christian Gottlob Neefes. 1748-1798.**

La Biblioteca universitaria di Kiel possiede un manoscritto dell'autobiografia di Cr. Gott. Neefe, il pri-

mo maestro di Beethoven. L'A. ne illustra le varianti in confronto alle altre versioni dello stesso scritto.

O. KAUL. - Die musikdramatischen Werke des Würzburgischen Hofkapellmeisters G. Franz Wassmuth.

Chiusa dello studio sulle opere drammatiche del maestro di G. F. Wassmuth, maestro di cappella di corte a Würzburg.

W. FISCHER. - Guido Adlers « Methode der Musikgeschichte ».

Si mostra come il metodo nella storia musicale di G. Adler sia stato il segno concreto del nuovo atteggiamento assunto dalla musicologia, rivolta ora alla critica dello stile; e si esalta l'opera tutta dell'illustre musicologo viennese.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, giugno-luglio 1925.**O. URSPRUNG. - Palestrina und Palestrina-Renaissance.**

Bellissimo scritto, dove si segue lo stile palestriniano nelle sue origini, nelle sue evoluzioni (specie in rapporto allo stile omofono desiderato dal Concilio di Trento) e nei suoi sviluppi ulteriori.

A. EINSTEIN. - Ein unbekanntes Madrigal Palestrinas.

L'A. comunica il madrigale a 5 voci *O pastor dove vai*, finora sconosciuto, e ch'egli ha trovato nel Quarto libro de' Madrigali a Cinque Voci, di Giov. Andrea Dragani ecc. edito a Venezia presso Giac. Vincenti nel 1594.

W. SÄTZLER. - Vergessene Dokumente aus dem musikalischen Leben Schleiermachers. (Documenti dimenticati sulla vita musicale di Schleiermacher).

Sono vari particolari della vita del grande teologo protestante, oppure tratti de' suoi scritti, dove ha parte la musica.

E. H. MUELLER. - Isaak Iselins « Pariser Tagebuch » als musikgeschichtliche Quelle. (Il « Diario parigino » di I. Iselin, come fonte storica musicale).

Benchè il popolare filosofo di Basilea, del secolo XVIII, non fosse musicista né intenditore, pure amava molto la musica, e le notizie che ne dà nel suo diario sul soggiorno fatto a Parigi, essendo allora ventiquattrenne, non mancano d'interesse.

K. GERHARTZ. - Die Viollinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart. (I Metodi per Violino nel loro sviluppo storico fino a L. Mozart).

Sguardo riassuntivo, prima ai precursori dal 1200 al 1600, poi ai primi Metodi dal 1605 (Daniele Merck) al 1786; segue una tabella col Metodi principali pubblicati sino al 1907.

O. BACHER. - Ein Frankfurter Szenar zu Glucks Don Juan. (Uno scenario di Francoforte, per Don Giovanni di Gluck).

Fino a si conoscevano solo due scenari (cioè piani scenici) del balletto scritto da Gluck per Gasparo Angiolini, uno è a Vienna, l'altro a Parigi. Ve n'è un terzo a Francoforte, e l'A. lo studia nel confronto cogli altri due.

W. KAHL. - Quarto Festival di musica da camera nel castello di Brühl.

Venne eseguito, fra l'altro, un Quartetto di Schubert per Flauto, Chitarra, Viola e Violoncello (1814), ed un Trio per Violino, Violoncello e Pianoforte d'autore ignoto della metà del 1800, Trio attribuito a Brahms.

Der Fraenkische Bund. - Norimberga, gennaio 1925 (pubbl. semestrale).**DR. G. G. WIESSER. - Richard Wagner und das deutsche Nationaltheater in Bayreuth.**

L'idea di creare un teatro nazionale tedesco, per musica e dramma, era anteriore a Wagner; il quale l'ha fatta sua, ed ha finito per realizzarla a suo esclusivo vantaggio. In questo senso limitato l'idea non è vitale, e se vivrà, dovrà estendersi all'originale larghezza.

— Ferruccio Busoni.

Brevi notizie biografiche, alternate con citazioni di scritti del maestro, in modo da renderne viva la figura.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, giugno-luglio 1925.**P. BEKKER. - Tonkünstlerfeste.**

A proposito della 55ª Riunione della Società Gen. dei Musicisti Tedeschi, e della scelta delle musiche da eseguire, l'A. spiega che si vuol far sentire più musica nuova di quanta ne possa dare di buona in un anno la Germania.

S. STRASSER. - Wer ist Deutscher Komponist? (Chi è compositore tedesco?).

La questione nazionale viene posta proprio in Germania, dove è meno opportuna. Difatti, mentre la Francia ha tale facoltà d'assorbimento e di continuità di tradizioni, da utilizzare bene, non solo i geni, ma anche i talenti, la Germania manca di tale facoltà. La sua arte è fatta quasi solo dai geni, avventi ognuno atteggiamenti propri, ed anche grandi uomini vengono assorbiti da altre Scuole, come Masse in Italia e Gluck in Francia.

P. STEFAN. - Das Musikfest in Prag.

Resoconto delle esecuzioni della Soc. Int. per Nuove Musiche, che viene scagionata dalle accuse fatte da P. Bekker (inutilità) e da A. Weissmann (costituzione di chiesuole).

DR. E. LATZKO. - Bela Bartoks « Herzog Blaubarts Burg ». (« Il castello del duca Barba-bleu » di Bela Bartok).

Testo d'una lettura diffusa per radiofonia, dove l'A. (che diresse quest'opera di Bartok al Teatro Nazionale di Weimar, assieme al « Principe in legno scolpito ») illustra il maestro ungherese e l'arte sua.

P. STEFAN. - « Doktor Faust » von Busoni.

« Un'opera teatrale di grandezza possente » (packender Größe).

Der Auftakt. - Praga, luglio 1925.**R. MJOEN. - Jung-Norwegische Tonkunst. (Musica giovanile norvegese).**

Le migliori speranze stanno nei musicisti che hanno da 35 a 20 anni: Alf Høram, David Monrad Johansen, Fartein Valen, Sverre Jordan, Oscar Moreman, Fridtjof Kristoffersen, Pauline Hall, Irgens Jensen, Harald Saerøed, Arvid Kleren; nomi disposti per età discendente. Di tutti si parla paratamente.

- L. POLLATSEK. - *Georg Kosa*.
Medaglione di questo musicista ungherese ventottenne, che produce musiche drammatiche, quasi monumentali, e piene di slancio.
- DR. A. BAUER. - *Händel! und die Theaterprinzessinen*. (Händel e le principesse di teatro).
Scritto di cui parleremo a parte.
- J. URZIDL. - *Der Schmerz des Orpheus*. (Il dolore di Orfeo).
Poetiche considerazioni sullo stato d'elezione del musicista che canta il proprio dolore, e di chi al senno degno e capace d'unirsi a lui.

Musik.

- « Maledetto l'uomo che per primo separò il bello dall'utile... La musica penetra in tutte le cose ». « In una casa piena di musica tutto rivela una segreta grazia, finora sconosciuta. La musica s'infiltra nelle pareti, s'infiltra nel cuor... lo non son più solo ».
- DR. E. STEINHARD. - *Die Händel-Renaissance*.
« È una delle più insospettite sorprese della musica odierna... Il nostro tempo di esperimenti, di ricerche, di contrasti, d'antimodernismo, doveva essere contrario al pienamente antiproblematico, al sano, alla musica pura, non letteraria... L'umanità del dopo guerra sta morendo... ».
- DR. G. JENSCH. - *Mussorgskis: Jahrmarkt*.
Notizie illustrative sulla Fiera di Sorocchini di Mussorgskis.

Muzyka. - Varsavia 1925, n. 4-5.

Questo fascicolo della bella rivista contiene i seguenti scritti: C. JELLENTA. *I concetti musicali di Norwid*. — E. GANCHE. *Il 29° Preludio di Chopin*, pezzo finora inedito, che viene dato in appendice musicale. — M. GLENSKI. *Alessandro Skrjabin*. — A. SCHIARIN. *Pensieri ed aforismi*. — B. HUBERMANN. *La tecnica e l'estetica del violino*. — V. D'INDY. *Considerazioni sulla musica moderna*, scritto che viene dato anche nel testo originale francese. — H. CYLKOW. *Le cause determinanti di divergenze tonali*. — Z. JAMECKI. *Spiegazione musicale d'un viaggio in Italia*. Segue una necrologia di M. André Caplet scritta da M. F. SCHMITT, e un'ampia raccolta di Impressioni su Teatri e Concerti dalle principali città, e di scritti vari. — Il fascicolo è arricchito dalla riproduzione d'un quadro di M. Klünger, e da ritratti di B. Hubermann, V. d'Indy, A. Caplet, A. Tansman, e da parecchie caricature.

giugno 1925.

- A. WIENIAWSKI. - *La prima associazione dei compositori polacchi*.
Scopi: 1. ottenere il posto dovuto all'arte polacca, 2. fratellanza artistica anche coll'estero, 3. concerti di musica polacca, 4. diritti d'autore.
- J. SUK. - *La musica nazionale*.
« Un popolo che ha la propria fisionomia nazionale... non deve temere il contatto colla musica straniera ».
- E. MLYNARSKI. - *La nostra propaganda musicale*.
Il direttore del teatro di Varsavia, spiega che ora l'arte polacca va orientandosi nel modo migliore, e merita sempre più d'essere esportata.
- B. BARTOK. - *Alla fonte della musica popolare*.
Elogio della musica contadina in contrapposito con quella popolare in senso generale. Lo stile odierno si associa mirabilmente colla musica contadina.

- C. JELLENTA. - *Le idee musicali di Cipriano Norwid*, II.
Continuazione dello scritto iniziato nel fasc. prec.
- E. CYLKOW. - *Dei colori tonali*, II.
La reazione speciale del nostro orecchio sentendo certi toni, dipenderebbe dall'essere l'orecchio accordato in *fa diesis* (esperienza falsa dell'A.); quindi i toni che s'aggrano attorno al *fa diesis* danno reazione più attiva.
- C. SAERCHINGER. - *Che cos'è il jazz?*
Storia, analisi ed estetica di questa forma, che patisce di monotonia di repertorio.

Sveta Cecilja. - Zagabria, giugno 1925.

- V. KLAIC. - *Carlo Kloubuciaric (1794-1886)*.
Cenni biografici sul magistrato ed uomo politico, che fu celebre clarinetista, presidente dell'Istituto Musicale e del Conservatorio di Zagabria, ora R. Accademia di Stato.
- R. MAYER. - *Sull'organizzazione dei « cantori »*.
L'A. descrive le poco liete condizioni odierne della musica nelle parrocchie cattoliche della Voivodina, e propone di creare un'organizzazione professionale per rialzare le sorti dell'arte sacra.
- F. LUCIC. - *Una canzone di S. Giovanni di Dragonosec nel Turopolje*.
La canzone per due gruppi di voci acute: 2 sopr. e 2 contr., viene data in note e commentata.
- V. LOVSIN. - *Canzoni di S. Giovanni nella « Biela Kraina »*.
Anche queste canzoni sono riprodotte in note e brevemente illustrate.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a 4 mani

BELLINI e ROSSINI

E. R. 140. - *Sinfonie*. Riduzione di R. TENAGLIA.

BRAHMS (J.).

E. R. 99. - *Dieci Danze ungheresi*. Riduzione di S. CESI.

CORELLI (A.).

E. R. 234. - *Secondo Concerto Grosso per Archi*. Op. 6.E. R. 236. - *Ottavo Concerto Grosso per Archi fatto per la notte di Natale*. Op. 6. Riduzioni di A. TONI.

FRUGATTA (G.).

E. R. 188. - *Dodici Interludii*.

TARENGHI (M.).

E. R. 89. - *Bozzetti dal vero*. Sei pezzi. Op. 71.

VERDI (G.).

E. R. 172. - *Sinfonie e Preludii d'Opere Teatrali*. Riduzione di R. TENAGLIA.

WOHLFAHRT (H.).

E. R. 20. - *L'Amico dei fanciulli*. Pezzi melodici. Op. 87.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

⊗ A Viareggio, il primo settembre, è andata in scena la nuovissima opera *Alla Mada* del frate Leonardo Pacini, su libretto del sacerdote Del Fiorentino. L'esito è stato ottimo con numerose chiamate agli esecutori ed al musicista, a fine di ciascun atto ed a scena aperta. Dirigeva il maestro Tansini.

⊗ Ben dieci operette nuove sono state presentate nella penisola in queste ultime settimane, tutte favorevolmente accolte. Tra quelle di autori italiani ricordiamo: *La Dame di Montmartre* di Liberati, su libretto di Lombardo, tratto dalla ben nota « Dame di chez Maxime » (Compagnia Regini, teatro Diana); *Le tre serenate*, un atto di Dall'Argine (Compagnia Riccioli, teatro Dal Verme); *Dimmi di sì*, musica di Anacleto Masini, libretto di Motta, ricavato dalla commedia « La signorina Josette mia moglie » di Gavault (Compagnia Maresca, teatro Nazionale); *La piccola imperatrice*, musica di Montanari, libretto di E. Reggio (Compagnia « La Gaudiosa », teatro Diana); *Il mio harem* del maestro calabrese Vincenzo Leotti (Arena della Vittoria di Palermo); *Si cerca un marito*, musica di Rosario Lazzaro, libretto di Placido Letterio Baglia (Compagnia Trucchi, teatro Mastrojenni, Messina); *Principessa vagabonda*, musica del maestro Langella, libretto di F. D'Amora (Compagnia Mauro, teatro Savoia di Castellammare di Stabia); *Le tre grazie* musica di Gennaro Abate, libretto di Valentino Soldani (Compagnia Isaplio, teatro Alhambra di Firenze). Di quest'ultimo lavoro, la critica ha ampie lodi specie per la parte musicale che si stacca dai soliti modelli esotici.

Le operette straniere, inscenate per la prima volta in Italia, sono state due: *Katya la ballerina* di Gilbert (Compagnia Maresca, teatro Fenice, Trieste) e *La cantatrice di strada* di Leo Fall (Compagnia « Città di Milano », Chiarella di Torino).

⊗ Come complemento del ballo *Pietro Micca* (protagonista Etorina Mazzucchelli) si sono rappresentati, al nostro Dal Verme, *Pagliacci*

con Ismaele Voltolini, e *Barbiere* col tenore Perea.

⊗ Splendidamente è riuscita la stagione lirica al Vittorio Emanuele di Rimini. Opera d'apertura è stata *I Cavalieri di Ekebù* di Zandonai (diretta magistralmente dall'autore) che ha avuto un esito trionfale, con interminabili chiamate a fine d'ogni atto ed anche a scena aperta, a Zandonai, al librettista ed agli esecutori: Maddalena Bugg, la Casazza, il tenore Lo Giudice, il baritono Parvis, il basso Dentale. Il pubblico elegantissimo che affolla abitualmente la spiaggia riminese e quello pervenuto anche da Bologna e da molte altre città è stato entusiasmato dall'ultimo lavoro del maestro trentino; e lo stesso calorosissimo giudizio ha poi dimostrato l'uditorio del Rossini di Pesaro, ove per una sera è stato trasportato lo spettacolo.

Al *Cavallieri di Ekebù*, hanno seguito — al Vittorio Emanuele di Rimini — *Rigoletto* con Galeffi, e *Tosca* con Perillo, la Poli Randacio e Viglione-Borghese, entrambe le opere dirette magnificamente da Antonio Guarnieri.

La *Tosca* si è data come commemorazione di Puccini, del quale ha parlato con la consueta efficacia l'on. Cappa.

⊗ Lo stesso Puccini è stato commemorato anche a Salsomaggiore con un bellissimo e commosso discorso di Arnaldo Fraccaroli, in occasione dell'esecuzione della *Butterfly* all'aperto, nel parco della ridente cittadina.

⊗ Molte altre stagioni all'aperto si sono avute nella decorsa estate: All'Arena di Verona, dirette assai bene da Falloni, si sono rappresentate *Mosè* di Rossini, protagonista Nazzeno De Angelis e *Gioconda* col baritono Franci ed altri notevoli artisti.

Il maestro Mascheroni ha diretto, con la consueta valentia, l'*Aida* a Torino ed a Genova e la *Gioconda* allo Stadium di Venezia.

Quest'ultima opera e la *Carmen* sono state rappresentate, infine, nel teatro di piazza Castello di Udine, direttore Fabbri.

⊗ Pure diretta dall'autore, *Giulietta e Romeo* di Zandonai, nuova per quella città, ha avuto entusiastico successo a Cesena.

⊗ Al Comunale di Carpi è piaciuta l'opera *Nadeja* del maestro mantovano Cesare Rossi, su libretto di Illica, rappresentata per la prima volta a Praga nel 1900. Accurato direttore il maestro Ferrari.

☉ Anche al Colon di Buenos Aires, *I Cavalieri di Ekeba*, sotto la fervida direzione di Serafin e l'esecuzione accuratissima della Vallin-Pardo, di Merli e De Luca, hanno ottenuto un bellissimo successo.

Allo stesso teatro ha incontrato il pieno e vibrante favore del pubblico *l'Amore dei tre di Montemezzi*, pure diretto da Serafin, interpreti la Muzio, Fgoaga, Didur, Urizar, e il Gianni Schicchi.

CONCERTI

☉ Nella chiesa di S. Giacomo di Chiavari, è stato assai apprezzato un oratorio in tre parti *I discepoli d'Emmans* del maestro G. B. Campononico.

☉ Unanimità consensi ha avuto, a S. Paolino di Lucca, una Messa solenne del maestro Ciro Belloni Filippi, diretta dal maestro Luporini.

☉ *La cena degli Apostoli* di Wagner ebbe recentemente una magnifica esecuzione dell'Unione Corale Bolognese nel Salone di quel Liceo Musicale.

☉ A Venezia ha destato molto interesse un concerto di musiche d'avanguardia di Franco Casavola, tenuto nella sala del Liceo.

☉ L'ottimo Trio Pesarese — Zanella, Crepax, Oblach — ha dato parecchie udizioni, applauditissime, per quella Società dei Concerti.

☉ L'arpista italiana Ada Ruata-Sassoli, si è presentata a Londra, sotto il patronato degli ex sovrani portoghesi, in un concerto assai lodato dalla critica e applaudito dal pubblico.

PIANOFORTE A DUE MANI

BERNABEI (A.).

117960. - *Marinaresca*.

CIPOLLATO (A.).

118354. - *Dai Campi*. Impressioni.

1. A notte. - 2. Pastorale. - 3. Una leggenda triste. - 4. Mattino di festa.

PAVANELLI (L.).

IMPROVVISI DI DANZE:

119478. - *Impressione spagnuola* (Habanera)

119479. - *Visione araba*.

119480. - *La danza del gallo*.

PICCIONE (F.).

119256. - *Minuetto*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

I SAGGI

nei principali Conservatori d'Italia

MILANO

R. CONSERVATORIO G. VERDI

☉ Nei saggi di Classe si sono particolarmente distinti: Elsa Masslone, Luigi Spaggiari, Gino Casolati (*Scuola di Pianoforte*, prof. Fano); Amalia Riecl, Valentina Giua, Maria Bossi, Adriano Pini (*Scuola di Pianoforte*, prof. Martinotti); Luciano Patriarca, Giannina Sella, Maria Sala (*Scuola di Pianoforte*, prof. Frugatta); Mario Canegallo, Adelaide Zunini (*Scuola di Violino*, prof. Poltronieri); Chiarina Servetti, Mariano Dessy, Gatti Ercole, Astolfi Ruggero (*Scuola di Violino*, prof. Anzoletti).

Mariano Dessy, dell'ultimo corso, ha eseguito inappuntabilmente due brani di Goldmark e Dvòrak, e, in unione al compagno Cano, il *Moto Perpetuo doppio* di Paganini-Anzoletti. Nell'ottimo saggio, infine, della *Scuola di Organo* (prof. Galliera), si sono dimostrati eccellenti organisti Daniele Maffei, Luigi Favini e, soprattutto, Gianluigi Centemerli.

☉ Tre esercitazioni sono state riservate al Corso teorico pratico di *Musica da camera* (prof. Pizzetti), con interessanti e ben eseguiti programmi. Ad esse, oltre studenti delle classi già menzionate, hanno partecipato altri della *Scuola di Violino* (prof. Polo, De Angelis e Teresa Tua-Quadrio) e di *Violoncello* (prof. Crepas). Tra le interpretazioni migliori ricordiamo la *Sonata in si bem. magg.* di Mozart per Violino e Pianoforte (Margherita Ceradini e Nella Barassi); il *Trio in sol magg.* di Haydn, per Violino, Violoncello e Pianoforte (Mario Ruminelli, Galli Umberto, Rossi Alfredo); la *Sonata in sol min.* di Locatelli, per Violino, Violoncello e Pianoforte (Umberto Rampi, Renzo Pizzorno, Ialo Brancucci).

☉ Nella maggior sala dell'Istituto si svolsero gli ultimi due esperimenti, particolarmente dedicati alle *Scuole di Composizione* dei proff. Pizzetti, Ferroni e Bossi.

Di quest'ultima ricordiamo Silvio Fusana con una *Novella* di buona fattura per Orchestra da Camera, da lui assai bene diretta.

Della seconda si presentarono Alessandro Circognini e Italo Brancucci. Il Circognini diresse *Quattro liriche* religiose popolari, veramente ispirate, per Soprano e Orchestra, in cui come solista si distinse Giuseppina Mionzio (*Scuola prof. Venturini*); il Brancucci ottenne meriti consensi per suo *Allegro di Concerto* per Violino e Orchestra, con cadenza di Marco Anzoletti, ch'ebbe a direttore Gianluigi Centemerli.

Particolarmente applauditi furono i due alunni del prof. Pizzetti.

Il *Salmò* «Lamento d'un esule in terra stra-

niera» per Baritono, Coro ed Orchestra, di Giuseppe Bertelli ha indubbi pregi di fattura e nobiltà d'ispirazione. Lodevolissima la direzione dell'autore e l'esecuzione del Coro e di Michele Tsiko (*Scuola prof. Bartoli*). La *Fiaba del Cavaliere Azzurro* di Giulio Bazzi denota in questi qualità intuitive e notevole potenza lirico-drammatica. Egli si appalesò anche pregevolissimo direttore. Parteciparono all'esecuzione il coro guidato dal maestro Bartoli e parecchi solisti tra cui Cesira Gallari e Olga Brancucci (*Scuola prof. Venturini*).

Questi ultimi due saggi comprendevano anche musiche d'insieme eseguite degli allievi delle varie classi. Ricordiamo: *Allegro e Intermezzo del Concerto in do min.* per Clarinetto e Orchestra (solista Attilio Scotese, direttore Guido Farina); *Variazioni op. 35* di Saint-Saëns, per due Pianoforti (Giacomina Marcault e Tullio Macoggi); 1° Tempo del *Concerto in mi min.* per Violino e Orchestra (Ceradini Margherita e prof. Poltronieri); *Introduzione e Rondò di Saint-Saëns* per Violino e Orchestra (Armando Gramigna e prof. Polo) ecc.

TORINO

LICEO MUSICALE G. VERDI

☉ Il programma del primo esperimento comprendeva non facili composizioni di Bach, Corelli, Porpora, Rossi, Mozart, Chopin, Liszt, Popper, Pasqualini, Tournier, Goossens, ed era affidato agli alunni delle *Scuole Bufaletti*, Gallino, Ballarini, Bellardi, Gaviani, Grossi, Redditi Tapella, Virgilio, Orefici, e precisamente a Edmea Tomaselli, Rosina Savina, Alessandro Fuga, Fernando Previtali, Ignazio Berra, Giuseppina Fumero (*Pianoforte*); Ernesto Nicelli, Ennio Arlandi, Adelina Rissone, Modestino Bruni (*Violino*); Maria Teresa Poma (*Violoncello*); Piera Reginato, Ernesta Gallino (*Arpa*); Umberto Panozzo, Clemente Frola (*Flauto*); Giovanni Graglia (*Fagotto*). Tutti si distinsero assai.

☉ Ottimamente è riuscito il saggio della *Scuola di Direzione d'Orchestra* (prof. Alfano), nel quale si presentarono i giovani Renato, Fuga, Gedda e Previtali. Il bel programma mise in evidenza parecchi solisti: le signorine Rissone, Cuneo e Poma nel *Requiem* di Popper per tre Violoncelli e Orchestra; il violinista Bruni nel *Concerto di Mendelssohn*, l'oboista May, in un brano di Haendel.

☉ Nell'ultimo esperimento, la *Scuola di Organo* (prof. Matthey), presentò i distinti giovani Oreste Maccagno, Aurora Sacco, Ferdinando Previtali e i licenziati Fuga, Sedda e Rolando. Vi parteciparono, inoltre, gli allievi Pietro

Filanci e Marcello Zemmi (*Scuole di Violino dei proff. Gaviani e Ballarini*); i giovani pianisti Mary Francone, Giuseppina Fumero e Previtali; l'arpista Gallino.

Il giovane Previtali, della *Scuola di Fuga* (prof. Collino), fece conoscere due sue *Fughe* per pianoforte su temi del maestro Alfano; ed infine vennero eseguiti dalla *Scuola di Canto collettivo* (prof. Thernmignon) due brani corali, di Marco da Gagliano e di Mendelssohn.

VENEZIA

LICEO BENEDETTO MARCELLO

☉ *Scuola d'Istrumenti a Fiato* (prof. Marasco). - Con belle doti individuali e d'insieme venne eseguito il *Quintetto op. 100* di Reiche, per Flauto, Oboe, Clarino, Corno inglese e Fagotto.

☉ *Scuola di Violino* (prof. De Guarnieri). - Giovanni Sonzogno, nel *Concerto in re min.* di Wieniawski, si è mostrato esecutore ed interprete chiaro ed appassionato.

☉ *Scuola di Pianoforte* (prof. Tagliapietra). - Ottime le signorine Bolla e Scozia, dal tocco robusto ed espressivo, in brani di Liszt e del suo maestro, la prima; nella *Rapsodia 18*, dello stesso Liszt, l'altra.

☉ *Scuola di Oboe* (prof. Riedmiller). - Lodevolissimo Italo Toppo, nella elegiaca *Fantasia* di Bolzoni.

☉ *Scuola d'Organo* (prof. Ravello). - Tutti i candidati, Ernesto Barbini, Alfredo Simonetto ed Ireneo Fuser, esplicitarono attitudine e qualità notevolissime.

☉ *Scuola di Violoncello* (prof. Montecchi). - Aldo Pais seppe dare una interpretazione accuratissima del 2° *Concerto* di Davidoff.

☉ *Scuola di Musica da Camera* (prof. De Guarnieri). - Gli alunni Romanelli, Visiello, Vio, Berengo-Gardin e Pais furono esecutori nitidi del 6° *Quintetto* di Mozart.

☉ *Scuola di Pianoforte* (prof. Scarlino). - Renata Korber eseguì molto bene pezzi di Chopin e di Albeniz.

☉ *Scuola di Composizione e Direzione d'Orchestra* (prof. Agostini). - Come compositore, Alfredo Simonetto fu molto complimentato per la sua *Leggenda*, per Orchestra; e, come direttore, si appalesò sicuro e colorito nell'Ouverture del *Coriolano*, e in brani di opere di Rossini e Meyerbeer che ebbero a distintissime soliste le signorine Cosima Botrugno e Giorgia Madile (*Scuola di Canto*, prof.ssa Bellincioni Frisotti).

☉ Notevole, infine, l'ottima esecuzione del *Concerto*, di M. E. Bossi, per Organo, Archi, Corni e Timpani, all'organo Ireneo Fuser.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,"

GENOVA

ISTITUTO COMUNALE PAGANINI

Si ebbero ben sei saggi.

Il primo fu un vero concerto dell'alunna Ornella Balestrieri (*Scuola di Pianoforte*) che svolse assai bene un difficile programma.

Nel secondo si presentarono Iris Guecco (*Scuola di Arpa*); Flavio Vattione (*Scuola di Flauto*); Mery Guecco e Mario Moretti (*Scuola di Pianoforte*); Carlo Canepa (*Scuola di Violoncello*), tutti molto apprezzati.

Lo stesso Canepa iniziò il terzo saggio il quale parteciparono pure i distinti giovani Fulvio Bocchi, Scipione Palazzo e Armando Pasetti, della *Scuola di Violino* i primi due, di quella di *Viola*, l'altro.

Il successivo esperimento fu interamente occupato da altri due ottimi alunni della *Scuola di Pianoforte*: Elisa Vallarino e Antonio Lauria.

Nel quinto, oltre i giovani Ornella Balestrieri e Carlo Canepa, già menzionati, si distinsero Bianca ed Edvige Soldati (*Scuola di Arpa*) e Mario Costaguta (*Scuola di Organo*).

L'ultimo saggio — il più importante — comprendeva tra l'altro: brani di Canto corale con accompagnamento d'Organo (direttore il prof. Mellini, all'organo il prof. Pedemonte); il *Concerto in re min.* di Mozart e quello in *Do min.* di Beethoven, entrambi per Pianoforte e Orchestra, ottimo direttore di questa, il prof. Montani, e soliste lodatissime le signorine Guecco e Vallarino.

Si eseguì anche un *Allegro di Concerto* per Violino e Pianoforte dell'alunno Mattani Edgardo (*Scuola di Composizione*) il quale ebbe unanimi consensi, unitamente al suo insegnante.

PARMA

R. CONSERVATORIO BOTTI

Scuola di Pianoforte, (prof. Lazzari). - Gabriella Bernasconi e Giovanna Zucconi hanno destato ammirazione per maestria e senso d'arte.

Scuola di Canto, (prof. Giraud). - Ottima Ada Chiapponi per la freschezza dei suoi mezzi vocali, per l'espressione e per ottimo metodo.

Scuola di Violino, (prof. Abbado). - Si distinse particolarmente Abramo Dazzi, nel *Concerto* di M. Bruch, per doti di tecnica e cavata vigorosa.

Scuola di Violino, (prof. Supino). - Degno di molto encomio Mario Goi.

Scuola di Violoncello, (prof. Francesconi). - Enzo Barilli, in tre opere di vario stile, dimostrò capacità e squisito sentimento.

Scuola di Flauto, (prof. Cristoforetti). - Angelo Corradi è apparso flautista impeccabile, dalla cavata morbida ed espressiva.

Scuola d'Orchestra d'Archi, (prof. Bianchi). - Oltre alcuni brani di Dell'Abaco e di Händel, la *Pastorale* di Corelli ed ancor più la *Morte d'Ase* di Grieg, hanno dato giusta prova del valore dell'insegnamento e dell'esecuzione.

Scuola di Arpa, (prof.ssa Hazon). - Si sono presentate due eccellenti alunne: Iris Pinardi e Aida Orsini, molto complimentate.

I saggi furono chiusi con alcuni pezzi per Flauto e Orchestra e Canto e Orchestra, in cui gli alunni già menzionati Angelo Corradi e Ada Chiapponi dettero nuova prova del loro valore.

BOLOGNA

LICEO MUSICALE

Il 1° saggio s'iniziò con un Quintetto ed un Settimino di Strumenti a Fiato (alunni Ferrioli, Carnevalli, Del Pistoia, Tosi, Cipitelli e Montagnana della *Scuola d'insieme* del prof. Ranalli); poi si presentarono i promettentissimi alunni Eberhard Adolfo, Faleni Graziella (*Scuola di Violino*, prof. Consolini) e Anna Gambellini (*Scuola di Violino*, prof. Barera). Seguirono le *Scuole di Pianoforte* con quattro distinte allieve: Alda Rabboni e Teresa Sighinolfi della classe del prof. Ivaldi; Maria Pattini e Tizina Bacigalupo di quella del prof. Minguzzi. Le prime due e la quarta suonarono anche accompagnate dall'Orchestra, diretta da Cesare Bonfante (*Scuola prof. Nordio*).

Il secondo saggio era dedicato agli allievi della *Scuola di Composizione* (prof. Nordio) che furono vivamente applauditi con il valoroso insegnante. Molti i brani presentati e tutti favorevolmente giudicati:

Preludio in la min. per Piano, *Aria e Fantasia ungherese* per Violino e Piano, di Franco Ferrara; *Rêverie e Barlesca* per Piano, di Teresa Guidicini; tre *Liriche*, per Canto e Piano, e *Intermezzo* per Orchestra, di Clemente Silverio; *Preludio, Introduzione e fuga* per Orchestra d'archi e una *Lirica* per Canto e Piano, di Umberto Berti; *Minuetto* per Violino e Pianoforte, *Lirica* per Soprano ed Orchestra, e *Tramonto sul lago* per Orchestra, di Cesare Bonfante; *Lirica* per Canto e Pianoforte di Giuseppe Pinoli. Lodevolissime le esecuzioni alle quali parteciparono la *Scuola di Canto* (prof. Vezzani) con le signorine Anella Bonetti e Domenica Tassinari.

L'ultimo saggio, riservato alla *Scuola di Direzione d'Orchestra* (prof. Nordio) mise in evidenza, con un bel programma, il valore degli alunni Cesare Bonfante, Umberto Berti e Clemente Silverio, già menzionati. Il primo direbbe anche il *Poemetto*, per voce ed orchestra (solista la signorina Bonetti), del Nordio, che ebbe ottima accoglienza.

FIRENZE

R. CONSERVATORIO CHERUBINI

Il R. Conservatorio Musicale di Firenze che, quest'anno, ha anche partecipato attivamente alla vita musicale cittadina, specie nel periodo della Mostra Didattica, ha presentato i suoi alunni in undici Esercitazioni e in tre Saggi finali di studio.

Nel primo di questi si distinsero l'alunno diplomando in Organo e iscritto al 1° corso superiore di Composizione Danilo Zannoni (allievo in entrambe le discipline del prof. B. Landini) con una sua *Introduzione e Fuga* per Organo, egregiamente condotta ed ottimamente eseguita; l'alunna di Violino Maria Bondi (*Scuola prof. Pasquali*) che suonò con accuratezza e con sentimento l'*Allegro* e l'*Adagio del Concerto in la magg.* del Vivaldi, l'alunna d'Arpa Clara Coretti (*Scuola prof.ssa Maria Grossi*) che eseguì benissimo un difficile pezzo del Tournier; il bravo alunno di Corno Pasquale Rossi (*Scuola prof. Falconi*) che suonò con vera abilità un *Concerto del Mozart*; l'alunno di Violoncello Nemes Martelli (*Scuola prof. Broglio*) apprezzato in una *Sonata del Beethoven* e l'alunna diplomanda in Pianoforte Teresita Cavalleri Manasse (*Scuola prof. Consolo*) applauditissima nella *Polonese del Liszt*.

Nel 2° e nel 3° Saggio i pezzi furono tutti con accompagnamento orchestrale. Di più, l'Orchestra, composta quasi interamente di alunni, suonò con equilibrio e con colore, sotto la vivace direzione del prof. Pietro Montani: nel 2° Saggio, l'*Ouverture Coriolano* di Beethoven, il *Cake Walk* e il *piccolo pastore* del Debussy, nel 3°, l'*Ouverture Egmont* di Beethoven, il *Notturmo* di Martucci e la *Danza orientale* di Montani di cui il pubblico volle la replica.

Udimmo inoltre, nel 2° Saggio, il *Concerto in sol min.* di Mendelssohn, brillantemente eseguito dall'alunna Elsa Nissim (*Scuola del prof. Nardi* che diresse l'Orchestra), il 1° Tempo del *Concerto in la min.* del Viotti, in cui piacque assai l'alunno di Violino Alvaso Lampognini (*Scuola del prof. Tagliacozzo*, che diresse), il 1° tempo del *Concerto in mi bem.* per Pianoforte e Orchestra in cui lo stesso Pasquale Rossi, già applaudito come cornista e alunno anche di Pianoforte (*Scuola prof. Montani*) si fece vivamente apprezzare anche come Pianista (diresse l'Orchestra il suo maestro) e il *Concerto*, per Violino, in *sol min.* di Max Bruch che offrì modo all'alunno Marcello Formentini (*Scuola prof. Ferini*) di mettere in luce le sue notevoli qualità artistiche di temperamento e di tecnica. Anche in questo pezzo l'orchestra fu diretta dal prof. Montani.

Finalmente, nel 3° ed ultimo Saggio, oltre ai già ricordati pezzi orchestrali, il pubblico udì il *Preludio* e l'*Adagio del Concerto in sol min.* di Bruch per Violino e Orchestra in cui si fece molto onore l'alunno Amleto Danti (*Scuola del prof. Pasquali* che dirigeva), il *Concerto in re magg.* per Viola e Orchestra, eseguito egregiamente dall'alunno Dino Presenti, della stessa *Scuola Pasquali*, il *Concerto in la min.* del Goldermann per Violoncello e Orchestra, reso con sicurezza e bravura dall'alunno Mario Alberghini (*Scuola del prof. Broglio*) sotto la direzione orchestrale del prof. Montani; e festeggiò vivamente due brave alunne della *Scuola di Pianoforte* del prof. Brugnotti: la signora Elena Buonerba e la signora Gigliola Campagnano che eseguirono magistralmente, la prima le *Variazioni* di Chopin sul duetto del *Don Giovanni* mozartiano, e la seconda il *Concerto in mi bem.* del Liszt, salutate da calorosissimi applausi. Per entrambe, diresse l'orchestra il loro insigne maestro.

Nel complesso, dunque, i Saggi confermarono ancora una volta la bontà degli insegnamenti che s'impartiscono nel Conservatorio Musicale di Firenze, il valore dei maestri, l'intelligenza e la buona volontà degli allievi.

ROMA

R. CONSERVATORIO S. CECILIA

1° SAGGIO. - Delle *Scuole di Composizione* (prof. Respighi e Setaccioli) si sono presentati: Lino Liviabella, con due chiare pagine per Violini, Oboe, Organo, Arpa, ispirate al Natale;

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

NOVITÀ

VINCENZO BILLI

119732. - *Siciliana* (Serenata-hésitation). Versi di N. Vitali. Op. 396. Ms. o Br.
119733. - *Rispetti... per dispetto*. Versi di N. Vitali, Op. 397. Ms. o Br.
119734. - *Bionda Dolly*. Tango milonga. Versi di N. Vitali. Op. 398. Ms. o Br.
119919. - *Stornelli... vecchierelli*. Versi di N. Vitali. Op. 405.
119882. - *Segreto di Zingira*. Canzone spagnuola. Versi di T. Rontani. Op. 403. Ms. o Br.
119913. - *Stornellata sull'Arno*. (Visione trecentesca). Versi di T. Rontani. Op. 404. Ms. o Br.
119912. - *La canzone del fiore*. Leggenda indiana (Tango). Versi di Tina Rontani. Op. 406. Ms. o Br.

Edizioni servibili anche per Pianoforte solo.

EDIZIONE G. RICORDI & G.

Francesco Moletta con due *Tempi* per Violino e Pianoforte di robusta fattura; Annibale Bizzelli con tre *Canti* scorrevoli per una Voce e Pianoforte; Simone Cuccia con un *Tempo* di Sonata per Violino e Pianoforte, di buona elaborazione. Gli alunni Molfetta, Bizzelli e Liviabella hanno partecipato alla esecuzione dei loro lavori, i primi due al pianoforte, il terzo quale direttore, coadiuvati da Fiemange Salomone e Francesco Bazzoni (violinisti), Letizia Franco (pianista) ed Elisabetta Jovicic, (*Scuola di Canto* prof. Di Pietro), il quale ha presentato un'altra ottima alunna, Lotte Bärck.

Hanno avuto anche unanimi consensi: Enrico Piazza (*Scuola di Organo* prof. Renzi); i giovani Sannino e Rossi (*Scuola di Pianoforte* prof. De Rubertis e Bajardi); e l'alunno Antonioni (*Scuola di Violino*, prof. Corti).

2° SAGGIO. - Studiosi e ben dotati si sono dimostrati Otmar Nussio e Gianluca Tocchi (*Scuola di Fuga e di Composizione*, del prof. Respighi); il primo con una fantasiosa *Sonata* per Violino e Pianoforte; il secondo con un elegante *Primo tempo* di *Quartetto*.

Le *Scuole di Pianoforte* hanno avuto ottimi esecutori in Elena Savini (prof. Cristiani), Rosa Palumbo (prof. De Rubertis), Elisa Scardoni (prof. Bajardi).

Sono stati anche applauditi: Giacomina Protti (*Scuola di Violino*, prof. Corti), e Cesare Penta, ottimo alunno della *Scuola di Violoncello* (prof. Forino), nella *Sonata* op. 69 di Beethoven, in unione al pianista Sannino. Per la stessa scuola, vennero eseguiti inappuntabilmente, tre brani di Bach per quattro Violoncelli, dai giovani Penta, Lattanzi, Pacchetti e Bazzoni.

Il saggio venne chiuso dall'alunna Gilda Alfano (*Scuola di Canto*, prof. Di Pietro), anch'ella assai festeggiata.

3° SAGGIO. - Digni di ampie lodi i lavori presentati dagli alunni delle *Scuole di Composizione*, Lidia Ivanov (prof. Respighi) e Iditta Parpagliolo, Enrico Piazza e Mario Rossi (prof. Setaccioli). La prima ha fatto udire *Il Pescatore* per Orchestra da camera, dimostrando natura di artista nobile e pensosa. La Parpagliolo è stata apprezzata in una *Suite in stile antico* per Quartetto d'archi, che ha anche diretto con eleganza. Il Piazza ha offerto un *Poema lirico* per grande Orchestra, ispirato alla visione dannunziana della «Versilia». Il Rossi, in fine, ha avuto calorosi consensi per il suo quadro sinfonico per Orchestra, *Canti di giovinezza*. Lo ha anche diretto con chiara sicurezza, e come direttore si è distinto pure in altri brani di Mozart e di Haendel. Anche gli alunni Gian Luca Tocchi, Cuccia, Piazza, Mussio hanno dato buona prova dirigendo interessanti pezzi. La *Classe di Orchestra* e di *Coro* hanno fatto onore al prof. Vincenzo Di Donato.

PESARO

LICEO MUSICALE ROSSINI

Dopo numerosi e interessanti saggi di studio — anch'essi seguiti con grande interesse da un folto pubblico — si ebbero quelli finali.

Nel primo si distinsero le alunne, licenziate di Pianoforte, Odetta Bonel e Clotilde Speronazzi (*Scuola* prof. Vitali), la quale ultima eseguì con bella spigliatezza uno *Studio trascendentale*; Rosita Silvestri ed Eugenia Toller (*Scuola di Canto*, prof. ssa Pavoni), in arie, rispettivamente, del *Trovatore* e del *Rigoletto*. Una *Sarabanda* di Händel, ridotta da Zanella per Corno, Fagotto e Organo, ebbe lodevoli interpreti nei giovani Carloni (*Scuola* Maggolini), Bartolini (*Scuola* Oliva) e Casagrande (*Scuola* Cicognani). Si ebbero, infine, ottime esecuzioni del 1° Tempo del *Quartetto*, op. 18, n. 5 di Beethoven (*Scuola di Musica da Camera*, prof. Crepax) e di un *Adagio* di Tartini e di un *Minuetto* di Mozart, strumentato da Zanella, ben diretto da Corrado Ercolani (*Scuola* prof. Zanella).

Il secondo saggio era particolarmente dedicato agli alunni di *Composizione* (prof. Zanella). Si iniziò con una pregevole *Ouverture* per Orchestra di Mario Bartolini. Seguirono: un *Bozzetto*, pure per Orchestra, di Michele Casagrande, svolto con buona linea; *Aspirazione*, poemetto per Orchestra e Tenore di Mario Rossini, di forma moderna (solista l'alunno Morigi, *Scuola* Melocchi); *Pregiera della sera*, per Orchestra e Voce femminile, e *Fantasia* per grande Orchestra, di Francesco Gallerani. La prima, quale saggio di *Musica Sacra* (*Scuola* Cicognani), è un riuscito quadretto, più che un pezzo di genere sacro; l'altro dimostra una certa padronanza d'impasti orchestrali.

Vivamente atteso, si rappresentò poi il secondo atto dell'opera *Nelly*, di Corrado Ercolani, su libretto non troppo chiaro di Guido Serdini. La musica rivela nell'autore ottima preparazione, facilità di costruzione di andamenti, melodie carezzevoli, ma è tutt'altro che originale e le reminiscenze di altre opere sono non poche. L'atto fu diretto egregiamente dall'autore, ben assecondato dall'orchestra e dagli esecutori vocali, Rosita Silvestri e Anita Mazza (*Scuola* prof. ssa Pavoni); Guido Frati, Eolo Carlo (*Scuola* prof. Melocchi) e dilettante Fiori Armando.

Chiusero l'importante saggio l'aria del gioiello del *Faust*, eseguita molto bene, con la scena, da Eugenia Toller, e il finale del 1° atto della *Loreley* (pure con le scene), dall'alunna Rosita Silvestri, sicura ottima promessa. Entrambe appartengono alla *Scuola* Pavoni. Lodevolissima la numerosa orchestra e assai accurato l'allestimento.

NAPOLI

R. CONSERVATORIO S. PIETRO A MAJELLA

Scuola di Pianoforte (prof. Rossomandi). - In due saggi si presentarono, mostrando buone qualità interpretative e stilistiche, gli alunni: Rosati, Pagano, Sullo e le alunne: Nicolai, Leonardo, Bartilotti, Planese, Aprea, Gaetano.

Scuola di Composizione (prof. Savasta). - Gli alunni diplomandi Misuraca e Pinzocconi, fecero eseguire rispettivamente: un *Ave della Sera* ed un *Préludio e Danza*; il giovane Pagano presentò *Ritmo* su versi del Carducci, per Canto e piccola Orchestra; l'alunno Jappelli, una *Suite all'antica* per Archi, di fattura felice ed equilibrata; il diplomando Sangiorgi *Due Liriche* per Canto ed Orchestra su versi del Tagore ed un *Notturmo per Orchestra*; composizioni improntate ad un efficace modernismo se sempre non sano. L'alunno Favaretto fece sentire una scena lirica ispirata dal «Prigioniero del Caucaso» del Puskin, rivelando qualità di melodista ed attaccamento alle tradizioni del melodramma italiano: vale a dire dolcezza di canto e spontaneità. Infine il tirocinante Gentile eseguì, dirigendolo con acume, un suo poema sinfonico, *Un giorno pagano a Luerino*, ben costruito e strumentato.

Scuola di Direzione d'Orchestra (prof. Laccetti). - Si sono presentati, ben preparati e con buone disposizioni direttoriali, i giovani Favaretto, Sangiorgi e Gentile con musica di Cherubini, Mendelssohn e Beethoven.

Scuola di Viola e Violino (prof. D'Ambrosio). - Applaudite le violiniste Gusberty ed Aiello, eseguendo assai bene i concerti di Vieuxtemps e D'Ambrosio e i violisti Piccolo e Salito che, assieme al loro maestro e ad altri alunni, dettero una bella esecuzione del secondo e terzo tempo del *Concerto Brandenburgese* di Bach per 4 Viole, Cello e Basso.

Scuola di Pianoforte (prof. Romaniello). - Programma svolto con maestria dalle alunne: D'Urso, Guarracino, Mormone, Brescia, Altavilla, Scalogna, Russo, Grasso, de Lucia, Cannavò, de Francisca.

Recentissima pubblicazione:

CUNEO (A. F.).

32 Esercizi e Studi

per lettura a prima vista per Contrabbasso a quattro corde.

(E. R. 499).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Scuola di Violino (prof. Tufari). - Gli alunni Famiglietti, di Dio, Perugia interpretarono con grande stile il *Concerto* di Vivaldi per 3 Violini e basso realizzato. Si distinsero pure i giovani Carro, Abussi, Strano e la signorina d'Errico che mostrarono grandi qualità violinistiche. Tutti dettero poi una fusa esecuzione dell'*Aria* sulla 4ª corda di Frescobaldi.

Scuola di Pianoforte (prof. A. Longo). - In un programma di musica esclusivamente classica, gli alunni: Longo, Mampieri, Tupone, Mare, Gaudiosi, Cammarota, mostrarono grande profitto per l'ottimo insegnamento ricevuto.

Scuola di Violoncello (prof. Viterbini). - Lodati gli alunni Schottler, Pastorelli, Caputi, Aiello, Profili ed il diplomando Cobelli che eseguì assai bene un *Concerto* di D'Albert.

Scuola di Violino (prof. A. Curci). - Suonarono gli alunni Maglioccola, Scala, Traversa e Schinina che dette prova di buone qualità interpretative, eseguendo il difficile *Concerto in si minore* di Saint-Saëns. Tutti gli alunni poi parteciparono alla colorita esecuzione della *Sarabanda* di Corelli e del *Capriccio* di Fiorillo.

Scuole di Flauto, Clarinetto, Corno, Tromba e Trombone (prof. Piazza, Picone, de Angeli, Buonomo). Ottennero meritato successo il flautista Sgarro; i due bravi cornisti Bassi e Vacchiano, in difficili brani di Mozart e Schumann, nonché il clarinetista Fantini, e gli alunni Fantini, de Luca, de Martino, Marinelli, Moretti Vitello della Classe di Tromba, in musica d'assieme di Bechker, Frescobaldi e Pasquini.

Scuola d'Organo, Violino, Arpa e Oboe (prof. Cotrufo, Tufari, sig. a Mogliè e Caramia). - All'organo, interpretarono egregiamente musica di Mendelssohn, Franck e Widor, gli alunni Giacommo, Jappelli e Spina. Per la Classe di Violino si presentarono i giovani Perugia, di Dio e Jandiro, quest'ultimo, in special modo, mostrando qualità violinistiche veramente notevoli nonché straordinario senso di penetrazione, eseguendo il difficile *Concerto* di Ciaikovsky. Per la classe d'Arpa la signorina Zito eseguì con bravura musica di Tournier, e per quella d'Oboe gli alunni Sforza, Supino e de Riggi suonarono benissimo il *Trio* di Beethoven per Oboe e Corno inglese, nonché una *Rapsodia* del Rheinberger per Oboe ed Organo.

PALERMO

R. CONSERVATORIO BELLINI

Scuola di Pianoforte (prof. Silvestri). - Si ebbero due saggi: nel primo si distinsero Arturo Siciliano e Corrado Martinez, del 7° anno; l'uno interpretando Mendelssohn e Piek Man-

giagalli, l'altro in Chopin e Grieg; nel secondo Elena La Rocca e Orsola Rizzato che si cimentarono, con sicurezza, in Beethoven e Schumann.

⊗ *Scuola di Violino*, (prof. Maglioni). - Ada Nicolaci, Francesco Ferrara e Germana Santoro esplicarono ottime doti.

⊗ *Scuola di Pianoforte*, (prof. Natale). - Assai apprezzate le alunne Midolo, De Laurentis e Mazziotti; la prima, in brani d'autori antichi, la seconda in Debussy, l'ultima in pezzi di Zanna e di Martucci.

⊗ *Scuola di Arpa, di Flauto e di Fagotto*, (professoressa De Dominicis, proff. Diamante e Castagna). - Eleonora Tamalo e Franca Finocchiaro si rivelarono arpiste promettentissime, mentre Gaetano Gumina dimostrò il suo valore di flautista, in brani con accompagnamento d'Arpa e di Piano. Il fagottista Pietro Fazio, superò con bravura le difficoltà di una Sonata di Mozart.

⊗ *Scuola di Pianoforte*, (proff. Ziffer Baragli). - Saggi notevolissimi della giovanissima Lea Mulè, di Giustina Buccheri e di Giuseppina Pitini, le ultime due alunne del 9° anno. In altro saggio meritò lodi Luisa Bentivegna.

⊗ *Scuola di Violino*, (prof. Tantillo). - Furono applauditi tutti gli esaminandi, dal piccolo Giuseppe Grasso, a quelli dei corsi maggiori: Maria Modica, Clara Bentivegna, Giuseppina Bagnera, Rosalia Caminiti, Ines Virzi, Nino Mazziotti.

⊗ *Scuola di Pianoforte e di Viola*, (proff. Lo Re e Perini). - Della prima ricordiamo i distinti alunni Daniele, Forte, Garofalo, Russo, Scorzari, Mazzola, Lino e Zanetti; gli ultimi quattro eseguirono mirabilmente due danze di Moszkowsky per due Pianoforti a quattro mani. Come violinisti meritano elogio Armando Giallombardo, Salvatore Pittureri e Paolo Reccardo.

⊗ *Scuola di Clarinetto e di Corno*, (proff. Perilli e Liverani). - Vittorio Macchi eseguì benissimo l'Adagio di Artot per Corno e Pianoforte, ed i colleghi Capostagno, La Mantia e Arnone si dimostrarono clarinetisti maturi in brani rispettivamente di Bach, Longo e Weber.

⊗ *Scuola di Canto*, (prof. Morasca). - In un interessante programma di musiche antiche e moderne, denotarono eccellenti doti Maria Cavallaro, Concetta Giardina, Geppina Wancolle, Eros Pappalardo, Elena Malato, Santi Messina.

⊗ *Scuola di Organo*, (prof. Amadio). - Antonino Pirrotta eseguì con gusto e sicurezza tecnica un Preludio di Bach; Valeria Vannini interpretò, con grazia e varietà di registrazione, *Soeur Monique* di Couperin; Cosimo Pusateri, infine, affrontò con ardore la difficile 2ª Sonata di Mendelssohn.

⊗ *Scuola di Violoncello*, (prof. Olivieri). - Tutti i candidati, e specialmente Giuseppe Martorana, meritano ampie lodi. Notevolissime le esecuzioni del *Canto nostalgico* di Perez e della *Sarabanda* di Corelli, per 5 ed 8 violoncelli.

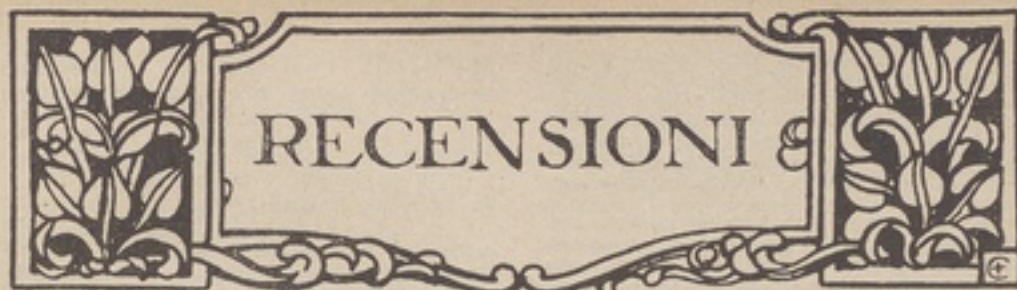
⊗ *Scuola di Arte scenica*, (prof. Damerini). - L'insegnante è ben riuscito a mettere in risalto i valori individuali degli alunni, pur affiatandoli con rigorosa unicità di metodo. La parte musicale del programma comprendeva brani del *Barbiere*, del *Fernando Cortez* e dell'*Orfeo*, e tutti i giovani furono calorosamente applauditi col bravo Arturo Scellano che accompagnava al piano.

⊗ *Saggi finali*. - Potrebbero definirsi due veri concerti che hanno offerto palese prova dei risultati che il prof. Mulè e i suoi valenti collaboratori hanno potuto ottenere in quest'anno di insegnamento. Si avvicendarono parecchi dei migliori alunni già apprezzati nei precedenti esperimenti. Notevoli, nei programmi, il 1° Tempo della *Prima Sinfonia* di Beethoven, che l'allievo Giuseppe Savagnone diresse con precisione e stile; un Allegro di una *Suite* di Scarlatti, trascritto per Flauti da Setaccioli; le *Bagatelle* di Dvorak per due Violini, Cello e Pianoforte; il *Concerto*, op. 25, di Mendelssohn, infine, per Pianoforte e Orchestra, diretta questa dal Savagnone, ottimamente al piano la piccola Giuseppina Pitini.

Direzione Concerti
Carlotti - Aldrovandi
VIA ANDEGARI, 12
MILANO

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - *Soprano*
ARNOLD FOLDESZ - *Cellista*
FRIEDA KWAST-HODAPP - *Pianista*
KATE RAVOTH - *Soprano*
CLELIA ALDROVANDI - *Arpista*
DUO FANO-POLO
TRIO MILANESE
QUARTETTO POLTRONIERI



**LIBRI D'INTERESSE
MUSICALE**

BAS (G.). — *Trattato di Forma Musicale*, 6. fasc. - *Trattato d'Armonia*, 5. fasc. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La Revue Musicale* di Parigi, luglio 1925.

Una stessa idea ha dominato lo spirito del maestro Bas nello scrivere questi due libri: tutta l'architettura musicale è governata dall'equilibrio dei due elementi fondamentali, di cui la connessione si può chiamare moto-riposo, oppure tensione-allentamento, e che soddisfano il nostro bisogno di contrasto. A questa legge dinamica è sottoposta tutta la gerarchia dei fatti musicali. Fino dalla più piccola unità ritmica, tra i tempi d'una stessa battuta, si creano dei rapporti che fanno dell'un elemento il punto di spinta, e dell'altro elemento il punto di arrivo. La linea melodica tende verso l'acuto, poi si accascia verso il grave. Il motivo si dirige verso un punto assente, dopo del quale non ha più che da ridiscendere. Un periodo risponde all'altro, ora affermandolo, ora negandolo e facendo quindi valere il primo per via d'opposizione. Nel caso l'accento ritmico della melodia è ancora rinforzato dall'accento delle parole.

La stessa necessità d'equilibrio, con maggiore ampiezza d'oscillazioni, regge la costruzione d'ogni pezzo, l'alternativa delle varie idee, il giro delle modulazioni, e regola, in uno svolgimento, il seguito dei toni. Una lunga e minuta analisi delle forme tradizionali, dalla canzone popolare fino ai pezzi liturgici in canto gregoriano; dalle numerose danze che formano la Suite, sino al concatenamento delle scene in un atto lirico, tutto prova al sig. Bas la presenza generale d'una simmetria, di cui i due aspetti binario e ternario sono legittimi tanto l'uno quanto l'altro. Non esiste un'infinità di maniere di regolare i contrasti, per ciò lo studio delle forme classiche è la migliore scuola a cui si possa mettere un giovane compositore... Nessun lavoro guiderà meglio di questo trattato di Forma chi voglia intraprendere un viaggio da cui riportare un senso raffinato delle proporzioni musicali.

Il *Trattato d'Armonia*, che si riassume strettamente al primo, è a nostro giudizio il più originale. Come la struttura, anche l'armonia risulta da un'alternativa di moto e riposo, d'attesa e di soddisfazione. La teoria comune non considera che le risoluzioni, e trascura metà del meccanismo armonico; la creazione dei contrasti. Bisogna analizzare grazie a quali proprietà certi accordi danno una specie di spinta al moto armonico; bisogna imparare a suscitare questi accordi, ed a scogliere le difficoltà in cui conducono. Ora, formare tali accordi significa contrariare il movimento naturale delle sensibili, ed introdurre nel contesto armonico, delle sensibili estranee al tono principale. Sono appunto le sensibili che, colla loro tendenza a salire (7° grado della scala maggiore ascendente) oppure a discendere (4° grado della scala

maggior discendente) determinano le correnti che animano l'armonia.

Partendo da principi così generali, non riesce difficile al sig. Giulio Bas di condurci naturalmente, alla fine del libro, fino alla Poltonalità. Mentre trae i suoi esercizi dell'inizio da semplici canti popolari (perché egli cerca, non d'imporre idee preconcepite, ma di far riconoscere all'allievo la ricchezza della stessa sua sensibilità spontanea), egli si trova portato, alle ultime pagine, al livello del *Re David* d'A. Honegger, e del *Kleine Klavierstücke* di A. Schönberg. Questa libertà non aspirerà altro che quelli che non hanno sentito i suoi « charmans » Canti spirituali, su poesie popolari dialettali.

YVES ROBERT.

MOSER (H. J.) — *Geschichte der deutschen Musik*, Vol. II., 2ª metà: dall'apparizione di Beethoven ai nostri giorni. (J. G. Cotta, Stoccarda).

Ecco completo l'importante lavoro del giovane musicologo, ed anche in questo volume si mantengono i caratteri tanto validamente affermati negli altri due precedenti: sapiente distribuzione della materia, solidità scientifica, viva esposizione, convincente dimostrazione delle idee esposte; pregi che non sono diminuiti dalla speciale difficoltà di prendere posizione storica e critica, in così abbondante ed ardua materia.

L'A. stesso avverte che, col mutare dei periodi storici studiati, egli ha dovuto mutare il metodo di lavoro, sicché, mentre nel 1° volume ha potuto considerare i vari ambienti musicali, nel 2° volume ha dovuto seguire invece le fasi dei vari stili, ed in quest'ultima parte non ha potuto fare a meno di occuparsi dei singoli musicisti. Ma egli non dà biografie e descrizioni di opere, bensì presenta quelli che gli sembrano, i pregi ed i difetti dell'età individualistica della musica tedesca da Beethoven in poi, spiegando così l'aspra alternativa delle odierne fluttuazioni stilistiche.

Ciò che dà speciale carattere a questo lavoro è che, per quanto detto siano le ricerche dell'autore, per quanto le sue idee siano rigorosamente scientifiche, pure egli parla da musicista che tratta dell'arte sua; da artista che sente l'attrattiva, la forza dei fatti studiati, ne parla con passione, come fa uno che viene realmente trascinato dalle correnti della vita a cui, pure studianola, non rinuncia a partecipare.

Molte cose dette qui sono nuove anche per chi si occupa della materia: Beethoven non viene mostrato come contemporaneo, da un lato del rococò e da un altro lato del romanticismo; bensì come rappresentante d'uno « stile impero » tedesco. L'A. parla del *Lied* in Schubert, Löwe, Brahms e H. Wolf, da cantante (il Dr. Moser, oltre che raro musicologo, è appunto anche cantante da concerto). La storia musicale delle guerre di liberazione e la figura di Spohr si presentano sotto luce nuova. L'origine del partito musicale del Progresso, formato attorno a Liszt, viene messo in nuovo risalto, come vero momento deci-

sivo per il nuovo cromatismo. Vicino a Wagner è messo Bruckner, e le opere dei due maestri vengono considerate in rapporto alle nuovissime ricerche sulla forma, da un punto di vista inatteso. Il mutamento stilistico prodotto intorno al 1900 viene considerato sulla base delle opere di R. Strauss, G. Mahler, M. Reger, H. Pfitzner (con molti esempi musicali), tracciando una nuova teoria dell'espressionismo.

Nell'ultimo capitolo si dà un ampio sguardo all'insieme della storia musicale tedesca, ed allo sviluppo degli studi scientifici sulle varie arti. Qui l'autore fa sentire l'ampiezza delle sue idee da un lato, e da un altro lato il suo vivissimo sentimento nazionale.

In complesso, dunque, quest'ultimo volume è un coronamento degno di tutta l'opera, sinceramente ammirabile.

O. S.

JAQUES-DALCROZE (E.). — Ritmo, Musica e Educazione. (Hoepli, Milano).

È una raccolta di studi, in cui l'A. depura come nei Conservatori e nelle scuole ai corsi d'istruzione e non l'educazione musicale, e si dà così grande importanza allo studio tecnico, meccanico, trascurando invece la « cultura del temperamento », ossia lo sviluppo delle facoltà emotive ed espressive.

E dopo aver osservato come lo stesso caso si verifichi nell'arte coreografica, J.-D. espone le principali caratteristiche della sua « Ritmica », complesso e geniale metodo di educazione musicale e corporale, che ha per scopo « Rappresentare corporalmente valori musicali », ossia « esteriorizzare spontaneamente atteggiamenti interiori dettati dai sentimenti stessi che animano la musica ».

Il libro comprende inoltre un supplemento musicale riferentesi a innovazioni grafiche e ritmiche e XL tavole illustrate, particolarmente interessanti, in cui sono riprodotti alcuni quadri di plastica animata, individuale e collettiva, eseguiti da allieve ed allievi di Ritmica.

Auguriamo che questo libro contribuisca ad attirare l'attenzione degli studiosi e del pubblico italiano sull'interessante materia che si può dir creata dalla genialità dell'autore.

L. C.

.. MUSICA VOCALE DA CAMERA ..
con accompagnamento di Pianoforte

Recentissima pubblicazione:

COMPOSITORI ITALIANI CONTEMPORANEI

Raccolta di Liriche da Camera

di
F. ALFANO, A. CASELLA, V. DAVICO,
G. F. MALIPIERO, I. PIZZETTI, O. RESPIGHI,
V. TOMMASINI, R. ZANDONAI
con notizie biografiche e bibliografiche degli
autori a cura di

GUIDO M. GATTI

(119900) Elegante volume rilegato in tela

EDIZIONI RICORDI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ALFANO (F.). — Sonata per Violino e Pianoforte (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La Revue Musicale*, Parigi.

A mio avviso è il miglior lavoro di musica da camera dell'autore di Sakuntala. Certo il temperamento del musicista è essenzialmente drammatico. In una cornice più stretta di quella dell'opera lo si sente come imbrigliato. Questa Sonata, del resto, è di considerevoli dimensioni, senza che per questo il suo interesse venga mai a languire. Ma la forma della Sonata per piano e violino, per l'antitesi dei due strumenti, rende assai naturale un certo elemento drammatico. Il maestro Alfano sa certo essere inteso, drammatico con tutto l'ardore del suo temperamento napoletano. Ma egli sa evitare di apparire mal teatrale e l'emozione che esprime resta d'una qualità assai elevata. Un rimprovero che si potrebbe muovergli è quello d'una certa uniformità fra le tre parti del lavoro, che forse non sono abbastanza differenziate. Ma nell'insieme è scritto molto bene. Talora si sarebbe tentati di avvicinare il modo dell'autore di trattare il pianoforte con quello di Florent Schmitt, sebbene questo sia ancora più ricercato. Ma in questi due compositori c'è uno stesso modo d'avviluppare accordi assai folli con una specie di vapore sonoro fatto di tratti e d'arpeggi assai frammentari. (È forse un ricordo comune d'una certa influenza tedesca?). Checché ne sia, questa Sonata dell'emilense direttore dell'Istituto Musicale di Torino, che si potrebbe collocare a mezza strada fra l'asprezza d'un Pizzetti e la rotondità armoniosa d'un Respighi, fa il maggior onore alla scuola italiana.

R. M.

TIRINDELLI (P. A.). — Tre Liriche di A. Negri, musicate. Ms. o Br. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Messaggero Meridiano*, Roma.

Il maestro Tirindelli — chi non canta Tirindelli? — ha lanciato, editore Ricordi, *Tre Liriche* su versi di Ada Negri, che saranno presso la delizia del salotto e delle sale. *Nel giardino del silenzio*, lieve, gentile di una patetività quasi malinconica; *Lagrima silenziosa*, piena di profonda tristezza e quasi drammatica; e *Buon di, miseria*, briosamente grottesca: ecco le tre squisite liriche di Ada Negri, che Tirindelli ha ravvolte in ondate melodiche spontanee, sentite e soprattutto signorili. La romanità italiana da salotto, condensa ai maggiori fulgori da Tosca, trova nel Tirindelli il prosecutore geniale ed inimitabile.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.). — Shakespeare Songs. Book V-VI. (J. & W. Chester, Ltd., Londra).

Sono i due ultimi fascicoli usciti dei *Canti di Shakespeare*, musicati per una voce e pianoforte, e non sono meno belli degli altri già tanto apprezzati; vorremmo anzi dire che, specie qualcuno, è tra i più belli della collezione, se non proprio tra le più vive e riuscite composizioni del maestro fiorentino. Intendiamo parlare della *Canzone del salice*, ch'è dolorosa di sentimento, largamente costruita musicalmente, e di mal dimidiata intensità. La triplice invocazione « salce, salce, salce » (originale del testo inglese), che poteva essere una seria minaccia per il ricordo verdiano, ha suggerito il germe del pezzo, costruendone l'elemento propulsivo molto felice. — Notevole anche « Il soldato ubriaco », tutto arguto di finesse plurime, per quanto personalmente dobbiamo confessare

di non esser teneri per questo genere di composizioni ora tanto in voga.

MEHUL (E. N.). — Euphrosine ou Le tyran corrigé, acte 1, Ariette d'Albhour.

DALAYRAC (N.). — Sargines, ou L'élève de l'amour, acte 1, Air de Sargines; acte 2, Air de Sophie; *La jeune pucelle ou les femmes entre elles*, Scène 9, Récitatif et Air de Lucrèce (M. Senart, Parigi).

Sono pezzi raccolti da M. Every Expert e trascritti per canto e pianoforte da M. Albert Pillard ed accresciuti la concreta conoscenza del *vau-deville* (commedia mista di recitazione e canto) del 1700.

DAVICO (V.). — Canti minimi. (F. Bongiovanni, Bologna).

Spes ultima dea, Canzonetta di Stecchetti, e *Calano le stelle* di A. Petöf, sono piccoli poemi irradiati qui da una aureola delicata di armonia, sul cui sfondo la voce declama appena modulando la voce. Vaghi sensi di malinconia tenuemente espressi in musica.

PIERRE (P.). — Au jardin de ma tante; La ronde des trois petites fées. (M. Senart, Parigi).

Sono due canti, il primo a quattro voci (sopr., alto, ten., bas.), il secondo a tre (2 sopr. ed alto) con pianoforte. Musica scorrevole, leggera, facile e gradevole.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.). — Le Stagioni, per Pianoforte. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Cinque pezzi, uno per stagione, ed un « epilogo », con intonazione evocativa, di carattere aristocratico e raffinato come tutta l'arte del Castelnuovo, con effetti pianistici spontanei. Senza dubbio l'Autunno è il pezzo meglio riuscito, come anche l'Epilogo ha una sua propria ragione d'essere, come chiusa riassuntiva, dove i vari elementi della collezione si fondono in una sola unità. Inteso più tecnico che creativo? Forse, ma il risultato è ugualmente gradevole. È musica per chi ama l'arte intima e blanda.

VIOTTI (G. B.). — Sonata in la magg. per Violino e Pianoforte (Fr. Curci, Napoli).

Non crediamo che questa Sonata aggiunga molto alla fama del grande violinista piemontese quale compositore, ma essa riuscirà utile alle scuole di violino, nella presente revisione di M. Corti. Di lui, se non erriamo, si riconosce la mano in qualche punto, anche fuori del lato violinistico; per esempio: la battuta ultima della prima pagina, in rapporto colla 3ª della riga seconda a pag. 4, e colla 5ª della riga quarta a pag. 7.

NIEMANN (W. O.). — Sonata giocosa per pianoforte, op. 96. (N. Simrock, Berlino).
Più che giocosa, questa Sonata è serena, spensierata, come uno che, tra momenti difficili nella vita, pensi che non bisogna poi prendere le cose troppo a peso. Questo sentimento di umano facile respiro viene qui espresso coll'usata scorrevolezza di stile e di trovate pianistiche che ormai tutti riconoscono nel Niemann.

GIULIO BAS.

HINDEMITH (P.). — Trio op. 34 für Violine, Bratsche und Violoncell. (B. Schott's Söhne, Magenza).

Paul Hindemith, benché sia tra i più giovani compositori, non ha ormai più bisogno di presentazione. Egli si è imposto per un'arte vigorosa e personale sulla base di una ricca e intensa polifonia che fa pensare a qualche bel nome del miglior classicismo tedesco. Il Trio op. 34 è un bel saggio di questa tendenza, e si svolge attraverso i quattro tempi che lo compongono con singolare po-

tenza espressiva, sostenuta da un'abilità tecnica veramente eccezionale, anche se qualche volta presenta aspetti di virtuosismo, come nella fuga che chiude il lavoro.

SCHULHOFF (E.). — Fünf Stücke für Streichquartett. (B. Schott's Söhne, Magenza).

Cinque pezzi piacevoli e interessanti, dove la ricchezza ritmica e le buone sonorità strumentali sono il pregio maggiore. Un materiale armonico polifonale permette all'autore di usare senza alcuna preoccupazione di tutti i procedimenti che riescono più facili o di maggior rendimento per i singoli strumenti. A danno della varietà armonica si potrebbe notare l'insistenza con la quale la terza e la quarta corda vuota del violoncello vengono suonate quasi ininterrottamente su un curioso valzer in tempo tagliato (!) in una Serenata di intenzioni grottesche, in un pezzo Alla ceca di un gustoso sapore popolare, e in una vivacissima Tarantella finale, mentre un « Tango milonga » scorre dolcemente ed elegantemente sulla base di un doppio pedale di *re* e *la*.

SIEGL (O.). — Burleske. Streichquartett in einem Satz, op. 29. - *I kleine Sonate für Klavier*, op. 36. (L. Doblinger, Bernard Herzmannski, Vienna Lipsia).

Alcuni opportuni cenni biografici che precedono il Quartetto op. 29 ci presentano l'autore come uno dei più giovani (è nato nel 1890) e dei più attivi compositori austriaci. Egli è autore di circa quaranta opere di generi svariati: canzoni, quartetti, sinfonie, sonate, cori, ecc. Inoltre in Austria è stato come direttore d'orchestra e critico. Già in precedenti recensioni abbiamo modo di dire i caratteri della musica del Siegl, e questa « burlesca » ci sembra cosa assai significativa per il suo autore. Un buon senso della costruzione e una logica formale accompagnati da un buon trattamento strumentale e da una facilità inventiva rendono piacevole questo lavoro, che si svolge in un unico tempo con interesse. Assai carina per uno spirito allegro e sereno ci appare anche la Sonata per pianoforte. Dei tre piccoli tempi preferiamo il « rondò », che si afferma subito per il carattere incisivo e disinvolto del tema. Ci auguriamo intanto che anche in Italia questo autore venga accolto ed apprezzato come merita.

V. M.

DUBUS (E.). — Des chants des Jeux et des Rondes. (Ed. Colin, Parigi).

Quarantadue canti graziosi ed animati, corredati da ampie istruzioni per la realizzazione rappresentativa, preziosi per le scuole e per le piccole riunioni preparatorie ai saggi teatrali.

Peccato che essi manchino del commento armonico, il sostegno providenziale, l'animatore direi di qualsiasi melodia.

EBEL (A.). — Tanzweisen per Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Sel piccoli pezzi di modeste proporzioni e di limitate pretese, ispirati ad uno spiccato senso di garbata eleganza, ed imperniati su un ritmo caratteristico di danza. Tirolese, minuetto, gavotta, valzer, galop, marcia, ecco il sottotitolo dei pezzi componenti i due fascicoli.

SOMERWELL (A.). — Rustic Pictures per Pianoforte. (J. Williams Ltd., Londra).

Per i giovanissimi pianisti sta sbocciando una bella fioritura di piccoli pezzi scritti con finezza e geniale accuratezza, atti veramente ad intrattenere al pianoforte il giovinetto, che assai facilmente sacrificerebbe l'ora destinata alla musica per svaghi di genere diverso.

Le *Pitture rustiche* del Somerwell non sono troppo facili e possono già concedere all'esecutore, qualche soddisfazione interpretativa.

ZILCHER (P.). — *Jardin d'Enfants*. (Foetisch frères, Losanna).

Spiccatamente simpatiche queste piccole pagine pianistiche per ragazzini volenterosi e intelligenti.

Prélude, Le petit bateau, Petit conte, La babillarda, A cheval, Une chansonnette, tutti questi scherzi musicali emanano un profumo di sapiente freschezza!

BRUN (G.). — *Heures Infantines*. Suite per Pianoforte. (Au Ménestrel, Parigi).

Con vero compiacimento assistiamo al risveglio artistico infantile, lieti che aristocratici compositori cesellino fini gioielli per le piccole anime artistiche dei nostri bambini.

HUE (G.). — *Chanson Alsacienne*. (Au Ménestrel, Parigi).

Il ben noto autore si ispira alle canzoni dell'Alsazia per arricchire il repertorio da camera di una leggiadra pagina vocale.

TIRINDELLI (P. A.). — *Quies* per Canto e Pianoforte. (F.lli De Santis, Roma).

Melodico ed espressivo il popolare autore di romanze appassionate ritrova una melodia personale per colorire una lirica della poetessa preferita: Ada Negri.

CLAUSETTI (P.). — *La Nonna flia*. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Una piccola, dolce cosa soffusa di poesia e di freschezza, rivelanti un ingegno singolare ed un sapore non comune.

GUI (V.). — *Heure d'Été*. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Se la parte vocale può interessare e piacere, il commento pianistico arriva in sommo grado e per l'effetto strumentale e per la continuità del disegno armonico e descrittivo.

ELISABETTA ORDONE.

MUSICA SACRA

REFICE (L.). — *Messa a 2 Voci uguali con Organo*, in onore della Beata Teresa del Bambino Gesù. (F. Pustet, Roma).

Questa Messa mi fa ritornar giovane, perché leggendo mi par di trovarmi davanti ad un lavoro di don Lorenzo Perosi nei suoi anni più teneri. Musica, dunque, che porta via per pochi momenti dal secolo XX e da tutta la vita ideale odierna.

CRAS (J.). — *Hymne en l'honneur d'une Sainte*. (M. Senart, Parigi).

È l'inno composto per la canonizzazione di S. Maddalena Sofia Barat, a coro di 2 Voci femminili, oppure 4 Voci miste, con Organo. Si sente il pezzo d'occasione, scritto da uno che non è, dirò così, del mestiere; ma che vuol essere nobile e sacro. Soltanto: musica d'un certo gusto, ma che fa pensare a quelle signore che vanno alla Benedizione colla toilette che prima e dopo sfoggiano al corso in carrozza.

THOMAS (K.). — *Messe in A für Soli und zwei Chöre* op. 1. (Breitkopf & Härtel, Lipsia).

È una Messa scritta certo con intenzioni ardite, e rappresenta uno sforzo notevole per un giovane. È palese l'idea d'applicare alle voci la tecnica orchestrale, amplificando l'atteggiamento già strumentale della polifonia protestante riassunta in Bach, e non neghiamo che il saggio sia interessante. Ma non si può non notare che, pur trattandosi d'un'opera 1, v'è troppa grande sproporzione fra l'apparato tecnico e sonoro, e la potenza creativa del contenuto veramente musicale. Né le invocazioni del *Kyrie* e dell'*Agnus Dei*, né il momento misterioso dell'*Et incarnatus*.

... e nemmeno quello più umano del *passus et sequitur est*, hanno suscitato una intensa emozione che passi dal compositore a chi l'ascolta. E nemmeno è il caso che l'A. abbia voluto mettersi dal punto di vista veramente cattolico e medievale, della non mimata pittura musicale del testo; no, egli anzi lo segue, ma con poca efficacia. Non parliamo di sproporzioni di sviluppo. La prima parte del *Sanctus* è di notevole ampiezza, mentre *Pieni santis coeli* viene appena proposto e ripetuto in fretta; l'*Osanna* poi dura a sarietà, con un effetto d'insistenza su una minima cellula creativa, che davvero non meritava tanto onore. Insomma, a nostro giudizio, la Messa va trattata con maggiore rispetto e dignità.

GIULIO BAS.

MUSICA SINFONICA

RESPIGHI (O.). — *Antiche Danze ed Arie per liuto* (sec. XVI e XVII) trascrizione libera per Orchestra, 2° Sulte. Partitura in formato tasabile. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna d'Arte e Teatri* - Palermo.

Il noto illustre compositore è completamente riuscito, anche in questa sua 2ª Sulte, a dare il colore ed il sapore musicale dell'epoca a queste arie e danze antiche pur presentandole in veste moderna. Egli svolge con somma perfezione il pensiero musicale pur conservandosi molto fedele agli originali. Lo strumentale è ricco e superiore ad ogni elogio.

La Sulte è di facile interpretazione ed esecuzione e ciò costituisce uno dei suoi pregi principali.

WETZ (R.). — *Erste Symphonie*, E moll für grosses Orchester, op. 40. Partitura (N. Simrock, Berlino).

Un lavoro serio, di largo respiro e di notevoli dimensioni, che vorrebbe riallacciarsi nello spirito e nella forma alla gloriosa tradizione del più bel periodo della sinfonia. La sostanza, che il Wetz ha messo in luce in una partitura di lodevole chiarezza ed equilibrio, senza una grande invenzione orchestrale, ma di buon rendimento sonoro, non è certo degna delle pure fonti, dalle quali discende, tuttavia è concepita con tali nobili intenzioni da farsi osservare col maggiore rispetto. I quattro tempi si svolgono con buon interesse formale, se non con grande genialità di trovate, e dimostrano una severa disciplina della scienza musicale. Questa Sinfonia sarà davvero la Prima?

BARBIERI (M.). — *Danzatrice mallarda*. Poemetto mimo-sinfonico per grande Orchestra e coro strumentale. Partitura. (Barabino e Graeve, Genova, proprietà dell'autore).

Una sensuale e raffinata poesia di E. V. Caligaris di marca d'annunziana è scritta fra le righe lungo tutto questo poemetto, forse, benché non vi sia alcuna indicazione, per un eventuale accompagnamento declamatorio. «Malla mallarda», dice la poesia, «fluida malla felfina — creatura nata per soffrire e per blandire», e la musica comincia «blandendo» dolcemente. Ma, ahimè!, la poesia continua: «Tu che sai lambire come una capra un pugno amaro di sale, — Tu che sai fingere come nessun'altra», e la musica per essere fedele senza di lambire il sale, ma invece continua a mordere rabbiosamente il suo pugno, e a dire giusto quanto non vorrebbe. Comunque non mancano momenti di buon gusto e di spiccate intenzioni poetiche.

V. M.



CONCORSI

La casa musicale Sovzogno ha indetto un Concorso per una canzone inedita su ritmo di danza, col premio unico di 25 mila franchi francesi e scadenza il 15 dicembre 1925. La giuria è composta del comm. Pietro Ostali, Mario Costa, Franz Lehar, Maurice Jvain, Nella Regini, Fritz Lange e Henry Casadesus.

La R. Accademia Filarmonica Romana bandisce un Concorso (tra maestri di nazionalità italiana) per la composizione di due liriche a quattro voci soliste (soprano, contralto, tenore e basso) con accompagnamento di quartetto d'archi (testo a scelta del concorrente). Premio lire 500, elargito dall'accademico prof. Ernesto Buzzi, un diploma rilasciato dall'Accademia e la esecuzione nei concerti accademici. I lavori debbono pervenire alla Segreteria dell'Accademia (via S. Rocco 1, Roma) non oltre il 31 ottobre 1925, col solito sistema della busta e del motto.

L'Associazione nazionale fra Maestri Compositori di musica e poeti librettisti invita ad una serie di Concorsi a premi per componimenti poetici, musicali e teatrali. Chiedere regolamento alla Segreteria (Milano, S. Spirito n. 17).

La Musical Fund Society di Philadelphia (n. 407 Sansom Street), alla quale potranno chiedersi maggiori schiarimenti, apre un Concorso — scadenza il 31 dicembre 1927 — per tre composizioni di musica da camera da tre a sei strumenti, nel quali può essere compreso il piano, ma non parti vocali. Ciascun concorrente può inviare più composizioni, e dichiarare anche a quale dei tre premi intende partecipare. Il primo premio è stabilito in 5 mila dollari, il secondo in 3 mila, e il terzo in 2 mila.

Al Concorso organizzato in Spezia da quella Società Corale Puccini, sono riuscite vincitrici le Società: 1. A. Manzoni di Pistoia; 2. G. Verdi di Prato e G. Verdi di Lugano; 3. Affratellamento di Ricorboli e Cocchia di Novara.

NOTIZIE

Sotto l'alto patronato del Re, è sorto a Torre del Lago un Comitato per le onoranze a Giacomo Puccini. Là, dove l'arte sua principiò a manifestarsi, sorgerà il monumento che Leonardo Bistolfi ha già ideato. Il Comitato ha lanciato un nobile messaggio a tutti gli Italiani per la raccolta dei fondi. Le schede di sottoscrizione, con le firme autografe degli oblatori, saranno conservate in apposito album.

Anche a Populeto di Ponte nelle Alpi (Belluno) è sorto un Comitato per l'apposizione di una lapide, con medaglione, di Arrigo Boito, nella casa ove nacque suo padre, e può quindi considerarsi sua culla. Sono state diramate numerose schede per le offerte e i nomi dei sottoscrittori verranno inseriti nel «Gazzettino» di Venezia.

Legnago pure, infine, si prepara a commemorare degnamente il centenario della morte di Antonio Salieri suo concittadino. Si pubblicherà un numero unico, s'inaugurerà un busto in bronzo del musicista, ed oltre una conferenza commemorativa, avranno luogo esecuzioni orchestrali di sinfonie e brani d'opera dell'insigne maestro.

Ricorrendo nel gennaio p. v. il XXV anniversario della morte di Verdi, per iniziativa del marchese Gino Monaldi, si è costituito a Roma un Comitato per promuovere la rappresentazione, al teatro Argentina, di *Lombardi ed Attila*, opere che per la loro vigoria ed il loro carattere popolare e patriottico, meritano di essere fatte conoscere alla odierna generazione. Per la stessa circostanza si assicura che Toscanini dirigerà a Busseto un'edizione di *Falstaff*.

Nel salone degli arazzi del Palazzo comunale di Bergamo, il 9 agosto u. s. è stato firmato il contratto di cessione della casa natale di Gaetano Donizetti, in Borgo Canale, da parte dei proprietari al Comune, che l'ha acquistata per la somma di 56.000 lire. Fungeva da notaio il cav. uff. Renzo Carnazzi, che aveva promosso tale acquisto, avvenuto per sottoscrizione nazionale.

Ottorino Respighi ha rassegnato le dimis-

sioni da direttore del Conservatorio di S. Cecilia, carica oramai incompatibile con i suoi molti impegni di compositore e di concertista.

⊗ Il maestro Cesare Nordio è stato nominato Direttore del Liceo musicale di Bologna.

⊗ La Primaria Scuola Diocesana di Musica Sacra a Bergamo ha chiuso il suo secondo anno scolastico con ottimi risultati. La Commissione presieduta dal maestro Giulio Bas, si è vivamente rallegrata coi preposti, cogli'insegnanti e cogli alunni dell'utilissima istituzione.

⊗ Ad iniziativa dell'Ufficio Concerti per la Sicilia, si è costituita in Palermo l'«Associazione siciliana gli Amici della musica», allo scopo di diffondere nell'isola il culto della musica da camera e di raffinare l'educazione del pubblico. Direttore artistico è il maestro Giuseppe Mulè, e direttore dell'organizzazione l'avv. Vito Trasselli Varvaro.

⊗ Gli incassi di tutti gli spettacoli teatrali pirigini, nel 1924, hanno raggiunto un totale di Fr. 352.116.914, così ripartiti: *Teatri sovvenzionati*, Fr. 35.643.837; *Altri teatri*, Franchi 98.253.251; *Cinematografi*, Fr. 100.606.575; *Circhi*, Fr. 11.156.471; *Music-halls e concerti* Fr. 94.013.707; *Balli*, Fr. 10.725.929; *Musei*, Fr. 1.717.140.

Soffermandoci particolarmente sugli spettacoli di musica troviamo: *Opéra*, Fr. 14.531.473;

Opéra-Comique, Fr. 10.218.455; *Concerti Colonne*, Fr. 978.357; *Concerti Conservatorio*, Fr. 311.266; *Concerti Lamoureux*, Fr. 416.634; *Concerti Pasdeloup*, Fr. 316.596; *Sala Gaveau*, Fr. 1.098.840.

Cifre non troppo cospicue in confronto di quelle di alcuni caffè-concerto come il *Casino de Paris* (Fr. 11.823.640) le *Folies-Bergère* (Fr. 11.453.590) ed alcuni cinematografi quali il *Marivaux* che ha toccato quasi i 6 milioni d'incasso.

⊗ Pietro Mascagni è stato nominato dottore *honoris causa* dell'Accademia Reale di musica dell'Ungheria.

NECROLOGIO

⊗ A Bergamo, improvvisamente, a 47 anni, il maestro Edoardo Berlandis, noto compositore. Alcune sue opere ebbero buona accoglienza al Donizetti di Bergamo ed in altre città. Aveva ultimamente composto un'operetta, che doveva essere rappresentata nella prossima stagione teatrale.

⊗ A Firenze, per morte violenta, il maestro lucchese Guido Vandini, apprezzato compositore ed amicissimo di Giacomo Puccini.

Società Anonima Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

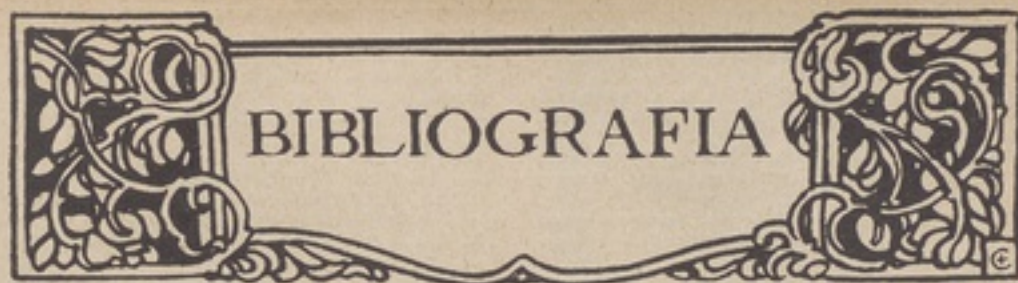
Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica
a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.



EDIZIONI RICORDI

CANTO

Musica vocale da camera

LYNDE (L. L.) (R. 908-909). *Ne ris pas!*... Fox trot. Paroles de Gabriello. Chant et Piano et Chant seul. Ms. ou Br.

PIANOFORTE

Studi e Composizioni originali

BACH (G. S.). *Partite*. (B. Mugellini):
— (E. R. 465). Partite N. 1 a 3. Testo italiano, francese e spagnolo.
— (E. R. 467). Partite N. 1 a 3. Testo italiano, francese e inglese.
— (E. R. 466). Partite N. 4 e 5. Testo italiano, francese e spagnolo.
— (E. R. 468). Partite N. 4 e 5. Testo italiano, francese e inglese.
— (E. R. 553). Partite complete. N. 1 a 5. Testo italiano, francese e spagnolo.
BEETHOVEN (L. van) (E. R. 570 a 581). 12 Sonate (separate). (A. Casella): Sonate Op. 2. N. 2 e 3. — Op. 10. N. 2 e 3. — Op. 22. — Op. 31. N. 1 e 2. — Op. 78. — Op. 90. — Op. 101. — Op. 109. — Op. 110.
FORINO (L.) (E. R. 479). *Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista sul Pianoforte*, secondo i programmi del Conservatorio ed Istituti Musicali.
KOEHLER (L.) (E. Pozzoli). (E. R. 535-536). *Studi facilissimi*. Preparazione all'Op. 50. Op. 151. — I primissimi Esercizi al Pianoforte. Op. 190.
LEBERT (S.) e STARK (L.) (E. R. 582 a 584). *Gran Metodo teorico-pratico para el Estudio del Piano*. Primera Parte. Volume I. — Volume II. — Completo.

DANZE

per Pianoforte solo

BILLI (V.) (R. 932). *La Pendule*. Fox trot-Carillon ou One Step. Op. 370.
LYNDE (L. L.) R. 916. *La Java Rigolote*.

VIOLINO SOLO

FORINO (L.) (E. R. 474). *Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista sul Violino*, secondo i programmi del Conservatorio ed Istituti Musicali.

VIOLINO E PIANOFORTE

POLO (E.). *Composizioni di celebri autori*, trascritte:
— (E. R. 532). Volume I.: Bonporti — Bach — Wilhelmy — Händel — Martini — Mozart.
— (E. R. 533). Volume II.: Schubert — Schumann — Tschalkowsky — Catalani — Martucci.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119603). *Printemps fleur*. Intermezzo. Op. 299.
— (119723). *En se promenant*. Intermezzo. Op. 383.
— (119664). *Chagrin d'amour*. Valse-hésitation. Op. 388.
— (119665). *Désenchantée*. Tango milonga. Op. 389.
— (119742). *Mahdi*. Fox trot Orientale. Op. 391.
— (119753). *Siciliana*. Serenata-hésitation. Op. 396.
LYNDE (L. L.) (R. 917). *Ne ris pas!*... Fox trot ou Jazz.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Archiv für Musikwissenschaft Herausgegeben von Max Schneider, Max Seiffert, Johannes Wolf. (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).
ANIANTE. *Vita di Bellini*. (P. Gobetti, Torino).
BLUME (F.). *Studien zur Voegeschichte der Orchester-suite im 15. und 16. Jahrhundert*. (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).
LEUX (J.). *Christian Gottlob Neefe (1748-1798)*. (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).
PERRIER DE LA BATHIE (E.). *La Faune des Orgues*. (Imp. Commercial d'Anancy).
ROLAND-MANUEL. *Arthur Honegger*. (M. Senart, Paris).
SCHUMANN (K. E.). *Akustik*. (F. Hirt, Breslau).
STROCCHI (G.). *Italie nell'Arte*. (Ferretti & Co., Lugo).
WEIGL (von B.). *Harmonielehre*. Teil I, II. (B. Schott's Söhne, Mainz).

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

AUDERS (E.). *Aus dem Bekantais*. (N. Simrock, Berlin).
BALDUCCI (A.). *Luci a sera*. Romanza. (A. Sampolesi, Roma).
BANCROFT (H. H.). *Phyllis the Fair*. Song. (Augener Ltd., London).
CILEA (F.). *Due Liriche*: 1. Nel ridestarmi. — 2. Vita breve. (P. III Curci, Napoli).
CRAS (J.). *Rabuljat de Omar Khayyam*. (M. Senart, Paris).
DE LA PRESLE (J.). *L'Eglise de village* (Hélène Naville). (Rouart, Lerolle et Cl., Paris).
DUHAMEL (M.). *Trois Nöels populaires d'Alsace*. Arrangés à une ou quatre Voix, harmonisés pour le Piano. (Rouart, Lerolle et Cl., Paris).
GIACHETTI (E.). *La rondine morte*. Parole di A. Rossato. (A. Forlivesi & C., Firenze).
GRAENER (P.). *Sieben Lieder*. Op. 70. (N. Simrock, Berlin).
JACQUES-DALCROZE (E.). *L'amour qui danse*. 12 Chansons dans le style populaire. (M. Senart, Paris).

- KLINGSOR (T.). *Chansons sous l'organdi*. (Rouart, Lerolle et Co., Paris).
- LOTHAR (M.). *Drei Lieder*. Op. 9: N. 1, Das Geisteslicht; N. 2, Nachwander; N. 3, Lied der Sonne. (N. Simrock, Leipzig).
- MOFFAT (A.). *The May-Pole - Sometimes the Sunbeam's Ray*. Two part song with Piano accomp. (Augener Ltd., London).
- NORDIO (G.). *Sogno di Primavera*. Poemetto per una Voce ed Orchestra. Trascrizione per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).
- PIGLIA (E.). *Poesie gioconde*. 15 Canzoni originali facili ad uso del fanciullo. (L. Chenna, Torino).
- THIMAN (E. H.). *As Joseph Was a-Walking*. (Augener Ltd., London).
- VENEZIANI (V.). *Cori a voci sole*. (U. Pizzi, Bologna).
- WHITE (M. V.). *Tortorella sconosciuta - L'Orticello - Sotto le stelle*. (Chappell & Co. Ltd., London).

MUSICA DIDATTICA

- FAVARO (G.). *Lettera Musicale e Canto Corale*. Metodo teorico pratico. (La Carollibraria, Bellano).
- FLEISCH (G.). *L'Arte del Violino*. Versione italiana di Alberto Curci. Vol. I. (F.lli Curci, Napoli).
- PACCAGNELLA (E.). *Elementi di Canto gregoriano - Abbellimenti musicali*. (Arti Grafiche Monra).
- PRAGLIA (N.). *Canticum Novum*. 25 nuovi Canti per Collegi, Educandi, ecc. (F. Pusset, Roma).

ORGANO

- BUTLER (L.). *Alla Missa*. — *Capriccio*. (Augener Ltd., London).

MUSICA SACRA

- GHAVEZ AGUILAR (P.). *12 Litanie Lauretine a una e tre Voci pari con accompagnamento d'Organo od Armonio*. (F. Pusset, Roma).
- GRAS (J.). *Hymne en l'honneur d'une Sainte*. Pour chœur à 2 Voix de femme, ou à 4 Voix mixtes et accompagnement d'Orgue ou Harmonium. (M. Senart, Paris).
- GALLETTI (P. M.). *Iustorum animae*. Motetto a due Voci pari con Organo od Armonio. — *Sei Litanie alla Madonna a tre Voci pari con accompagnamento di Organo od Armonio*. (Tip. Portiuncola, S. Maria degli Angeli).
- REFICE (L.). *Messa a due Voci uguali con Organo*. (F. Pusset, Roma).
- ZUBIAGA (Fr. P.). *Veni Sponsa Christi a dos Voces iguales*. — *Collecion de VI Motetes a dos Voces de Tenores y Bajos*. — *Ave Maria*. Melodia Religiosa para Baritono o Tiple. (F. Pusset, Roma).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- BEETHOVEN (L. van.). *Rondo a capriccio «Die Wut über den verlorenen Groschen»*. Violine und Pianoforte. (Florizel von Reuter). (E. Eulenburg, Leipzig).
- *Sonata in A Major*. Op. 12, N. 2. Viola and Piano. (J. Williams, Ltd., London).
- DE LA CASINIÈRE. *Sonata pour Piano et Violoncelle*. (Rouart, Lerolle et Co., Paris).
- DVORAK-KREISLER. *Melodie aus dem Largo der Symphonie «Neue Welt»*. Op. 95. Violine und Pianoforte. (N. Simrock, Berlin).
- FRIDMAN-GRAMATTÉ (S.). *Drei Capricen für Violine solo*. (N. Simrock, Berlin).
- GRIFFITH (W.). *Grief for Violin and Piano*. — *Mirth for Violin and Piano*. (Augener Ltd., London).
- HAENDEL (G. F.). *Arie mit Variationen über den «Harmonischen Gröbchmel»*. Violine und Pianoforte. (Florizel von Reuter). (E. Eulenburg, Leipzig).

- HONEGGER (A.). *Sonata pour Clarinette en La et Piano*. (Rouart, Lerolle et Co., Paris).
- LEBELL (L.). *Four Short Pieces*: 3. Serenata; 4. Bucolica; for Violoncello and Piano. (Augener, Ltd., London).
- LOCATELLI (P.). *Suite*. Violine allein. (Florizel von Reuter). (E. Eulenburg, Leipzig).
- MANEN (J.). *kleine Spanische Suite*. Op. A. 3. Violine und Pianoforte. (E. Eulenburg, Leipzig).
- MENDELSSOHN B. (F.). *String Quartets*. (Augener Ltd., London).
- PAGANINI (N.). *24 Capricen*. Op. 1. Violine allein. (Florizel von Reuter). (E. Eulenburg, Leipzig).
- RICCI-SIGNORINI (A.). *Tre espressioni liriche per Viola e Pianoforte*. — *Andantino e Tempo di Minuetto per 2 Violini, Viola e Violoncello*. — *Partitura e Parti separate*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- SCHMITT (A.). *Sonata*. Op. 132, for Violin and Piano. (Augener Ltd., London).
- SCHUBERT-LISZT. *Soirées de Vienne*. Violine und Pianoforte. (Florizel von Reuter). (E. Eulenburg, Leipzig).
- SCHUMANN (R.). *Quartet Op. 41, N. 3 in A*, for two Violins, Viola and Violoncello. (Augener Ltd., London).
- SIEGL (O.). *Sonata*. Op. 39, für Violine und Klavier. (L. Doblinger, Wien).
- SYMONS (T.). *Madrigale for Violin and Piano*. (Winthrop Rogers Ltd., London).
- SOMERVELL (A.). *Old Tunes for young Fiddlers*. Violin and Piano. (J. Williams Ltd., London).

MANDOLINO

- BARBEROLLI (A.). *Il Tango del minatore*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- CONRAD (A.). *Le Ukulele*. Fox-trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- DE VITA (A.). *Lydia*. One-Step. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MOLETTI (N.). *La fragola*. Fox-trot. — *Portami a danzar*. One-Step. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- SCOTTO (V.). *Il delitto*. Tango. (A. & G. Carisch & C., Milano).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Arpa

- BOVIO (A.).
E. R. 64. - 45 Stradi scelti dal Dodici (Op. 26), dal Trenta (Op. 22), e dal Cinquantadue. (Revisione di L. M. MAGISTRETTI).
- DIZI (P. J.).
48 Studi (Revisione di L. M. TESCHI)
E. R. 124. - Volume I (N. 1-24).
E. R. 125. - » II (N. 25-48).
- MAGISTRETTI (L. M.).
E. R. 95. - *Esercizi giornalieri* (ad uso dei Concerzisti).
- PAGANINI (N.).
E. R. 161. - *Tema e Variazioni* (dai *Capricci* per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI.
- RAMEAU (J. Ph.).
E. R. 162. - *Set piccoli Pezzi per Clavicembalo*, trascritti da L. M. MAGISTRETTI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zanoni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-225

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
- CASALE M.
Cora Editrice Musicale U. Jaffe.
- GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
— Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
- MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
- NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
- PADOVA.
«Bottega di Musica» - Via Roma, 25.
- PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
- PERUGIA.
Tito Bellati - Editore Musica per Banda.
- ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
- TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
- TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
Arzo Tribel - Succesore a Schmidl e C.
- VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti, Strumenti e Accessori.
- NAPOLI.
P. Ferraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

fondata nel 1880

INGROSSO DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
«inonari Mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Manzoni, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

Del numero speciale di "Musica d'oggi", dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia



OCCASIONE


Vendo antica ed avviata azienda, strumenti musicali, pianoforti, armonium, fonografi, novità, ecc.

Grande facilità di pagamento
Chiedere chiarimenti a

BAROZZI PIERO

(Telef. 1-12) LUINO (Lago Maggiore)



PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

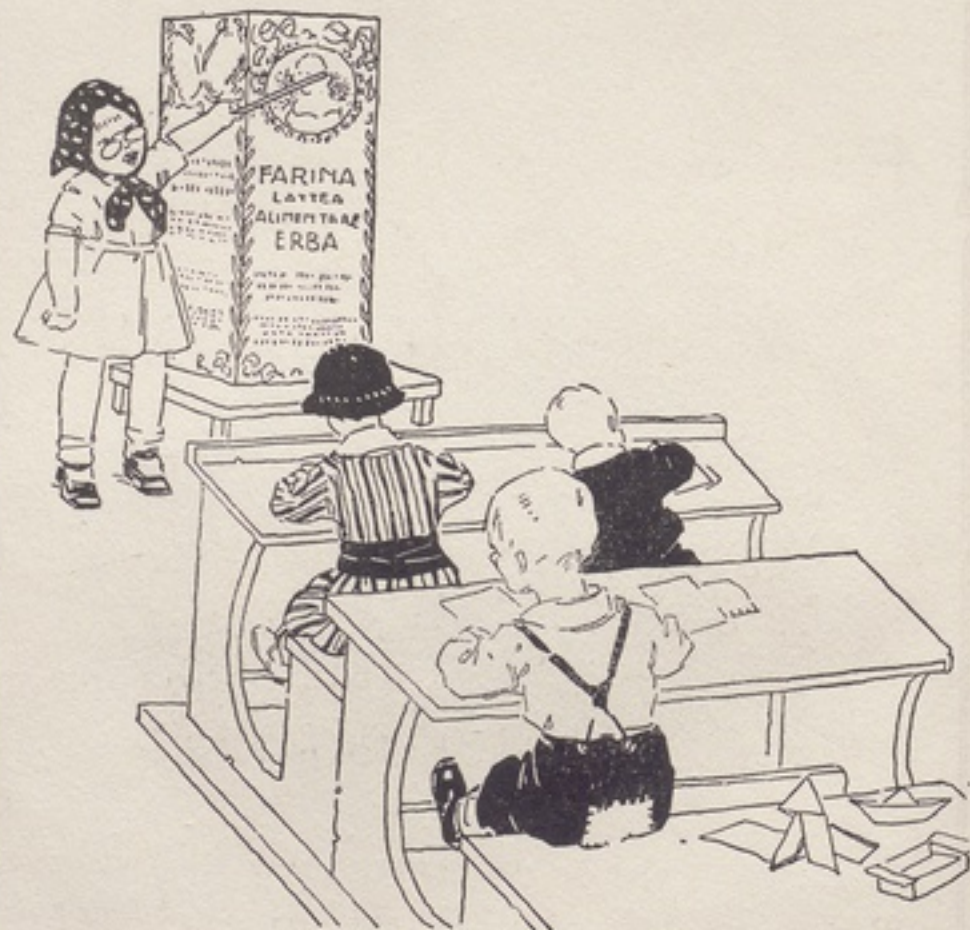
RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO X. OTTOBRE MCMXXV

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più razionale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo svezzamento*
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

TORINO: Via Moretta, 53
Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

TORINO: Via Vigone, 60
Via Moretta, 55

PIANOFORTI AUTOPIANI HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

Società Anonima
Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
 Bianche e Colorate da scrivere, da
 Stampa, da Registri, per Musica, fine,
 mezze fine ed ordinarie, da Impacco,
 da Giornali, di puro straccio per do-
 cumenti, ecc.; Filigranate finissime;
 Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
 tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in
 genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da
 edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

**Fabbrica propria di pasta meccanica
 a GERMAGNANO (Torino)**

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
 Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
 a punta Zaffiro

20

MODELLI ASSORTITI
 con imbuto e a mobile
 da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA
 cantati dai più celebri artisti
 da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
 domandarci il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO



NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
 per Violoncello e Pianoforte

CORELLI (A.)

E. R. 282. - *Adagio* per Violino. Trascrizione ed elaborazione per Violoncello (o Fagotto) e Pianoforte, di G. SETACCIOLI.

GRAZIOLI (G. B.)

E. R. 286. - *Adagio* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Violoncello (o Violino od Oboe) e Pianoforte, di G. SETACCIOLI.

LEO (L.)

E. R. 193. - *Concerto* in Re maggiore. Revisione di F. CILEA e S. VITERBINI.

LOCATELLI (P.)

E. R. 526. - *Adagio e Minuetto* variato per Violoncello e Concerto Grosso. Riduzione per Violoncello e Pianoforte, di G. GUERRINI e A. BONUCCI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



Fatti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA
 RUFFO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.

Fatte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY, COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"

"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)

ROMA - Via Tritone, 89

TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS

RICCHI CATALOGHI
 di Strumenti e Dischi



Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototopia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larus Mill" "Old Larus Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:		MILANO	ABBONAMENTI:	
ITALIA:	L. 1,00	VIN BERCHET, 2	ITALIA: anno	L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO	L. 1,50		ESTERO: „	L. 14 „ L. 7,50
(oltre la tassa governativa di L. 0,10)				

SOMMARIO

RICCI C. - <i>Il Palestrina</i>	Pag. 281	VITA MUSICALE: Il « Festival » Veneziano. - Teatri. - Concerti* Pag. 300
BAS G. - La « Nuova teoria dell'Armonia » di A. Gentili	» 285	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera
LANCELLOTTI A. - La rude modestia di Verdi	» 288	» 302
RIVISTA DELLE RIVISTE: « Doctor Faust » di Ferruccio Busoni. - Una disputa teorico-pratica. - Italia. - Estero	» 291	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie
		» 305
		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni
		» 307

FRANO MUSICALE:

A. SALIERI: *Minuetto*, dall'opera comica « Falstaff ».

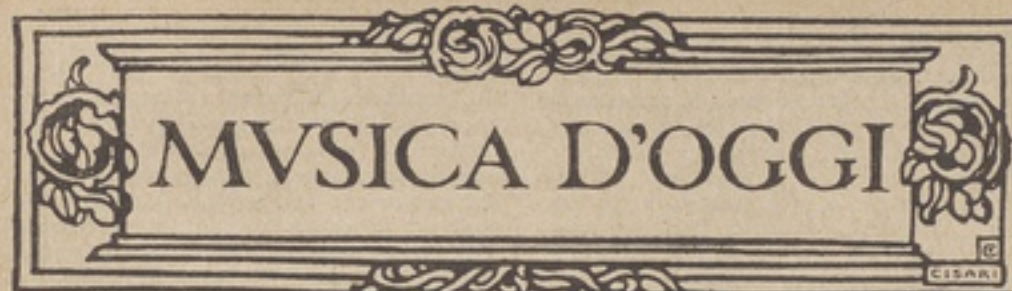
OPERE TEATRALI COMPLETE

IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23x17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

<p>BELLINI (V.) <i>Norma.</i></p> <p>BOITO (A.) <i>Mefistofele.</i> <i>Nerone.</i></p> <p>DONIZETTI (G.) <i>L'Elisir d'amore.</i></p> <p>MASCAGNI (P.) <i>Iris.</i></p> <p>MONTEMEZZI (I.) <i>L'Amore dei tre Re.</i></p>	<p>PIZZETTI (I.) <i>Dèbora e Jàde.</i></p> <p>PONCHIELLI (A.) <i>La Gioconda.</i></p> <p>PUCCINI (G.) <i>La Bohème.</i> <i>La Fanciulla del West.</i> <i>Madame Butterfly.</i> <i>Manon Lescaut.</i> <i>Tosca.</i></p> <p>RESPIGHI (O.) <i>Belfagor.</i></p>	<p>VERDI (G.) <i>Aida.</i> <i>Un ballo in maschera.</i> <i>Falstaff.</i> <i>Otello.</i> <i>Rigoletto.</i> <i>La Traviata.</i> <i>Il Trovatore.</i> <i>Messa da Requiem.</i></p> <p>ZANDONAI (R.) <i>Conchita.</i></p>
---	--	---

EDIZIONI RICORDI



IL PALESTRINA⁽¹⁾

La vita di Giovanni Pierluigi da Palestrina (tanto ora dottamente ricercata da Alberto Cametti e da Raffaele Casimiri, acuti conoscitori anche dell'opera di lui) fu una vita molto semplice. Nato (sembra) nel 1525, ha una prima istruzione in patria. Appena dodicenne (1537) scende a Roma ed entra nella *Schola Puerorum* di Santa Maria Maggiore. Poi torna al suo paese, dov'è eletto organista e maestro del coro della Cattedrale (1544). Là prende in moglie Lucrezia Gori (1547) che lo fa padre di tre figli, divenuti, a loro volta, musicisti.

Per invito di Giulio III, che era stato Vescovo di Palestrina e perciò conosceva le eminenti qualità musicali del giovane Pierluigi, questi a ventisei anni torna a Roma e v'assume la direzione della Cappella Giulia in San Pietro (1551); indi, senza concorso, senza la approvazione dei colleghi, senza esser celibe, entra cappellano cantore pontificio (1555). Paolo IV, che non vuole cantori ammogliati, lo licenzia e pensiona, ond'ei si ammala per il dolore. Lo consola il Capitolo Lateranese dandogli il posto di maestro di cappella, che occupa senza perder la pensione vaticana, che conserva anche quando passa a S. Maria Maggiore (1561).

E' per due volte al servizio del cardinale Ippolito d'Este, e diviene compositore della Cappella Pontificia (1565), ufficio che conserva per tutto il resto della vita.

È ricercato dall'imperatore che lo vorrebbe a Vienna (1567), ma l'offerta cade, perchè sembra che l'assegno annuo di 400 scudi d'oro, da lui richiesti, sia eccessivo. Sopraggiungono tre anni dolorosi nei quali perde due figli (1572, 1575), indi, dopo altri cinque, la mo-

glie (1580), ma presto ne prende un'altra (1581). Si ammala gravemente. Guarisce. Vorrebbe andare alla Corte del Duca di Mantova (1583); ma, come per Vienna, non s'aggiusta. Vorrebbe il posto di maestro della Cappella papale, ma Sisto V assegna questo ad un cantore del Collegio (1586).

Questa la sua vita esteriore: una vita semplice, consueta, quasi sempre tranquilla, solo turbata dalle amarezze inevitabili a chi per l'arte propria desidera od occupa cariche e posti che altri cerca ed agogna; e anche addolorata dalla perdita di persone care, cosa parimenti inevitabile a chi raggiunga una ragguardevole età.

E vita semplice, consueta, tranquilla in uno dei tempi più terribili, più delittuosi che la storia registri; spaventoso per la indicibile quantità dei delitti, per tragedie familiari rimaste famose, per il disordine della società e della giustizia, per l'indole furiosa del popolo, per la fredda iniquità dei signori, per le orde dei banditi che infestavano lo Stato della Chiesa e per la frequenza dei supplizi, sì che Paolo Paruta, informando la Signoria Veneta, scriveva: « Passano, si può dire, pochi giorni che non si vedano o teste di morti portate di fuori, o corpi di uomini giustiziati in Ponte, o quattro, o sei, o dieci e fin trenta per volta ». E uno scrittore d'Avvisi sinistramente motteggiava: « Quest'anno si può dire che quasi più sono state le teste in Ponte che i meloni in Banchi ».

E non meno della vita fu, nel Palestrina, senza speciali lucentezze l'indole. In lui virtù non rare e non disgiunte da difetti. Religioso, amante della famiglia, ossequiente verso i grandi, perdeva serenità quando si trattava di affari e di quattrini. Com'è frequente nei gran-

(1) Discorso tenuto da Corrado Ricci alla R. Accademia di S. Cecilia, in Roma, che siamo lieti di poter riprodurre per gentile concessione di entrambi.

dissimi artisti l'eccezione nell'avarizia o nella prodigalità, ossia il poco senso della ragione del denaro! Le pretese non gli consentirono d'intendersi né con l'imperatore, né col duca Guglielmo Gonzaga, per andare a Vienna e a Mantova; e fu certo fortuna per lui e per Roma. Egli cantava sempre miseria, ed era ben fornito di mezzi e padrone di fondi e di case. Perduta la prima moglie, tiene la vedovanza appena sette mesi, poi si sposa con una donna facoltosa e proprietaria di un negozio di pellicceria.

Debolezze forse solo avvertibili per il contrasto con la grandezza dell'uomo, il quale, quando si trattava dell'arte propria, si trasfigurava fino a far capire al duca di Mantova, che sottoponeva a lui i suoi prodotti musicali, deboli e deformi come il suo corpo, ch'essi facevano pietà. « Dove dico il parer mio (gli scriveva) vi sono alcune crocette »; quanto al terzo « Vostra Eccellenza, avendo un po' d'ozio, si piglierà piacere di rinnovarlo »!

Una vita, comunque, come quella del Palestrina, senza drammi; e un'indole, come la sua senza eroismi, non ispirarono ad altri artisti, opere che in qualche modo lo celebrassero. A parte i ritratti, non più che l'erronea incisione del Jazet che lo rappresenta in atto di cantar la *Messa di papa Marcello*, sedendo all'organo; il languido poemetto del canonico Marcellini e il melodramma di Hans Pfitzner, rappresentato a Monaco nel giugno del 1917. Cose mediocri! Né la figura del Pierluigi fu posta in racconti o romanzi storici, in drammi o dipinti. I suoi casi e il suo carattere erano infatti senza rilievo: senza luci, cioè, e senza oscurità.

La sua fu invece una prodigiosa vita di lavoro. Il genio lo ispirava, la sapienza tecnica lo aiutava, la coscienza del proprio valore lo infervorava, il successo lo infiammava, ond'ei produsse, senza interruzione, una divina fiumana di musica, dove sono il sublime e il bello e il meno bello, ma dove non è mai lo scadente e il brutto. Si hanno di lui novantatré messe, duecentocinquantanove mottetti, quaranta offertori, trentacinque *magnificat*, trentasei lamentazioni, undici litanie, cento-trentaquattro madrigali. E altra musica sua è perduta. Non si ha, ad esempio, quella da lui scritta e insegnata a tre gruppi corali inseriti nell'interminabile processione discesa dalla sua Palestrina pel Giubileo del 1575.

Sempre ammirato, ei non conobbe, come Wagner, gli aspri giorni dello sconoscimento pubblico. Vide le opere sue dovunque desi-

derate e cercate anche da principi e da sovrani.

L'imperatore « li comandò a doverli far parte di tutto quello che stampava » e (si aggiunga) ristampava. Proclamato « principalissimo musico tra quanti sono al mondo » ebbe dedicata dall'ammirazione una raccolta di salmi composti per lui da diversi musicisti; Clemente VIII, appena assunto al trono pontificio, ascoltando alcuni mottetti di lui, disse, « che voleva dar ordine » che le opere del Palestrina « fossero di nuovo stampate, e stampate quelle anco che non erano in luce, per utile delle chiese ».

Mirabile l'entusiasmo d'allora per una musica così pura ed eletta!

È vero che quello fu in Roma un tempo di frenesia musicale; ma solitamente, quando un'arte si diffonde molto, perde d'intensità e di nobiltà. Può dirsi che non v'era pittore o scultore o letterato o familiare di casa cospicua che non sapesse trattare il liuto o la tiorba: ed anche operaio che non sapesse strimpellare la chitarra per sostenere il canto nelle serenate o segnare il passo nelle gite notturne o nei balli o ne' cortei nuziali del popolo.

Vi eran dame che scrivevano musica, e, in buon numero, monache che modulavano mottetti accompagnandosi all'arpcordo, e frati e preti che toccavano l'organo. Nella folla dei processi, custoditi nel nostro Archivio di Stato, è quasi costante l'apparire di testimoni dediti, oltre che ad un mestiere, al suono. Ogni convito, ogni radunanza, ogni funzione sacra, ogni festa civile veniva ornata di suoni e di canti. I signori si circondavano di musicisti per allietare, oltre che i ricevimenti numerosi, gli eventi domestici: le nascite, gli onomastici, i compleanni. Della casa Montalto fu detto: « è tutta musica ». Moltissimi perciò i fabbricatori di strumenti e i contratti e i litigi con essi. Una volta si carcerarono, dice un *Avviso*, « i maestri che facevano corde di liuto, perchè fin tra loro era entrata la malattia della fraude falsificando le corde et lor misura ».

D'altra parte l'ingegno umano si scapricciava in fantastiche e complesse macchine sonore. Fontane musicali, idroorgani, policembali, avvisarmoni. Di una fontana di Villa d'Este l'entusiasmo del tempo scriveva: « Quest'acqua fa sentire in pochi momenti un latteo murmure, un attacco guerriero ed un orrido temporale... Gli antichi non arrivarono a questa squisitezza di delizie, né supposero mai far le acque armonie, né dar spirito alle cose insensibili ».

Un idroorgano, meraviglia, come dicevasi, « di musica idraulica », si vedeva e udiva nel recinto di San Salvatore in Lauro, un altro nel giardino papale di Montecavallo fattovi fare da Clemente VIII sull'esempio del famosissimo che, circa vent'anni prima, nella Villa d'Este aveva costruito Claudio Venard. « Quando si dà ordine per suonare (così narravasi) primieramente si sentono due trombe che suonano alquanto, et dopo seguita la consonantia al solito della musica, di tal sorte bene ordinata et con misura, che non può suonare più graziosamente ».

Gregorio XIII, udito, lo volle risentire due o tre volte, « et volse, in ogni modo, parlare al detto messer Claudio ».

Agostino Ramelli esaltava intanto il suo avvisarmonio: una selvetta di fronde con molti uccelletti, tutto di bronzo lustrato d'oro. Un uomo nascosto, soffiando in un tubo, faceva gorgogliare uno strato d'acqua in cui s'immergevano alcuni flauti. Il suono di questi, mercè altri tubi più sottili, giungeva alla bocca degli uccelletti che così, a un tratto, si mettevano a trillare fra la gala sorpresa degli ignari convitati. E le descrizioni di Roma celebravano pure, come un prodigio, una sala del Palazzo Verospi, in cui infiniti cembali erano « congegnati con tale artificio che, suonandone uno, suonavano tutti gli altri, o pure uno o due soli, a piacimento e richiesta dei circostanti, invenzione nella quale, racconta il Titi, Michele Todini di Saluzzo spese quarant'anni ».

Un delirio, dunque, di suoni, una follia di meccanismi musicali, tra i quali ben trovava posto la fantastica destrezza da molti compositori flamminghi imposta alla musica sacra, con mille bizzarre combinazioni e tritumi, e centinature e aggruppamenti e ingranamenti e compilazioni polifoniche, in cui naufragava ogni sentimento e il senso delle parole, anzi la loro medesima audizione. Talora si cantavano insieme testi differenti. *Diversi diversa orant* era il titolo di un mottetto di Nicolò Gombert, in cui quattro voci cantavano quattro diverse antifone mariane.

Più architettura che ispirazione, più aritmetica che arte! Alcuni compositori si lambicarono il cervello nella produzione di « combinazioni », sino ad annodare ventiquattro e anche trentasei parti o voci. Tanta « virtuosità » di contrappunto, alla quale si aggiungeva spesso il capriccio dei cantori ricchi di « gorgheggi, volate, trilli, salti, abuso di semitoni, aggruppamento di note » (sono parole del Rossini) sbalordiva, ma non commoveva; e con

ciò si allontanava dallo scopo precipuo della musica religiosa.

Papa Marcello, nel venerdì santo del '55, trovò che simili artifici prendevano più l'espressione del tripudio che quella del dolore, e rimproverò maestri ed esecutori. Il cardinale Domenico Capranica arrivò più in là, notando che quel barbugliare di voci, accavallate e incomprendibili, parevagli derivare da un branco di maiale chiuse in un sacco.

Anche spiaceva che talora il tema delle melodie di chiesa venisse tolto a canzoni volgari. Certo l'effetto era meno urtante e scandaloso di quel che si è scritto e si pensa, ché, nel cambiare di ritmo e spezzarsi e allungarsi e inserirsi ad altro canto, il motivo popolare doveva spesso celarsi o dissimularsi. Ad ogni modo, quel soccorso profano, futile e inverosimile, che talora dava sino titolo alle messe e ai brani sacri, non poteva non urtare gli spiriti elevati e di sana coscienza cristiana. I quali invero non eran pochi se condussero alle discussioni del Concilio di Trento e della Controriforma. E nemmeno mancavano coloro che, prima o al di fuori del Palestrina, avvertivano il disaccordo e procuravano d'infondere, nel complesso nodoso del contrappunto, calore e sentimento, ossia cercavano, se non d'affrancar l'arte, almeno di sposarla all'artificio, perchè ne temperasse i viluppi, ad un tempo capricciosi e laboriosi.

In quella stessa scuola neerlandese, dalla quale erano usciti e uscivano i più macchinosi e frigidissimi committitori di note, eran fioriti e fiorivano anche spiriti aperti al sentimento, i quali sapevano, pur tra la sovrabbondanza tecnica della scuola, trovare qualche volta la via del cuore! E certo a questi, più che a quelli, si doveva se la scuola neerlandese era penetrata per tutta Europa ed erasi spinta sino alla conquista della Cappella Papale di Roma. Sicché l'influsso d'essa non fu tutto dannoso all'Italia, disposta sin d'allora a sfuggire alle difficoltà formali e abbandonarsi alla nuda ispirazione melodica. E fortuna fu che il Palestrina ricevesse la sua educazione musicale da due maestri, francesi bensì di nascita, ma addestrati, appunto, a quella scuola.

Egli, in grazia di ciò, e d'altri contatti flamminghi, divenne subito un magnifico e ricco contrappuntista, un maestro della tecnica, appresa la quale poté facilmente dar corpo e veste alle proprie idee, alle proprie fantasie, più di quelle udite sino allora, melodicamente alte e leggiadre.

D'altra parte non mancavano maestri nostri atti a indicargli la buona via, come Giovanni

Animuocia, maestro della Cappella Giulia, più vecchio di lui e premortogli di ben vent'anni. Egli pure aveva sentito il desiderio di collegare la musica al senso delle parole, di sfrondarla delle virtuosità; e con tali principi, scrisse quelle laudi spirituali in più parti, che poi divennero il tipo dell'Oratorio. E diceva d'averle scritte al solo scopo di « eccitare la devozione e intrigandomi il manco che ho potuto con le fughe e le invenzioni per non oscurare l'intendimento delle parole; acciocchè esse con la loro efficacia, aiutate dall'armonia, possano penetrare più dolcemente il cuore di chi le ascolta ».

Perciò innovatore, nel senso assoluto della parola, il Palestrina non può dirsi, ma, ad ogni modo, sfrondatore (sino alla perfezione) del troppo e del vano, liberatore dello spirito a traverso le maglie di un tormentoso tecnicismo, e sprigionatore di sovrumani pensieri musicali e sublimatore d'anime e di coscienze. Egli ebbe un senso della purezza e della bellezza pari a quello degli scultori antichi, i quali non sentirono il bisogno di staccarsi da tutto un passato per assurgere ad altezze insuperate. Anzi egli a quel passato attinse quanto v'era di schietto e di eletto e se ne valse quasi per chiudere un'era quando stava per aprirsene un'altra: quella del melodramma; così come Dante aveva riassunta la molteplice e misteriosa anima medioevale quando la società accennava a piegarsi verso il rinnovamento umanistico.

Al Palestrina bastò del presente disdegnare i labirinti e i capricci, e del passato accogliere i mezzi più semplici, sì da comporre con motivi del corale gregoriano, sui quali svolse le sue melodie e le sue armonie sempre pervase da un'intensa espressione religiosa più che aderente, abbarbicata al senso dei testi liturgici.

E il suo solo modo d'espressione fu il canto, chè poche e brevi cose scrisse (se pur sono sue) per organo e così intessute sulla norma delle voci, da far pensare che da queste transitassero a quello. Il canto umano, quando natura abbia data una bella voce, s'innalza a una potenza espressiva che supera ogni strumento. Fondendosi alla parola ed essendo diretta espressione dell'anima, esso crea il pianto e la gioia, la preghiera e l'ira, l'odio e l'amore.

La mitologia e la Bibbia videro del pari il canto sgorgare dall'amore e trionfare con la religione: la prima narrò d'Ifanea che

*all'altar delle Dee consolatrici
sacrò gl'inni e il dolor.*

la seconda di Debora che, seduta sotto la pieghevole palma, rattivò il sentimento del popolo di Israele: « Son io colei che canterà al Signore, che gli darò inni di lode ».

La prima musica delle chiese fu perciò il canto. Nelle adunanze cristiane, giù nelle labirinti delle catacombe, cantavansi in coro inni modulati su motivi antichissimi. La religione di Cristo non chiedeva ai suoi seguaci nessuna bellezza corporale ed a' suoi santi i meravigliosi caratteri fisici degli Dei pagani come la bellezza di Venere e d'Apollo, la forza di Ercole, l'agilità di Mercurio, la solennità di Giunone. Ogni più gracile e misero essere poteva nutrire in sé l'eroismo del sacrificio, la febbre del martirio, e mostrarsi avido non delle gioie della vita, ma di quelle della morte. Le arti « corporee » del disegno perciò languirono, e prese il sopravvento l'arte dell'anima: la musica. E la musica si esprime per la via stessa che teneva la preghiera: dal cuore alle labbra; e il canto puro e semplice celebrò da prima la grandezza del sacrificio di Maria e l'ambascia della morte di Gesù.

Era un canto che aveva le sue prime radici nella terra d'Israele, in quella terra medesima in cui Gesù era nato ed era morto. Non gli strumenti costrutti dall'uomo. San Girolamo diceva: « Una vergine cristiana non deve sapere che cosa sia la cetra e il flauto ». L'organo non entrò nelle chiese se non verso la fine del VII secolo.

(Continua).

CORRADO RICCI.

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani**

CZERNY (C.)

- E. R. 229. - *Il primo maestro di Pianoforte. Cento Studi giornalieri.* Op. 599.
E. R. 230. - *Ventiquattro Studi della piccola velocità, destinati a sviluppare l'agilità delle dita.* Op. 636.
E. R. 363. - *Trenta nuovi Studi di meccanismo, composti espressamente per i giovani allievi.* Op. 849, per servire di introduzione all'Op. 299, *La Scuola della velocità.*
E. R. 447. - *La Scuola del legato e dello staccato, in 50 Esercizi.* Op. 335, (Seguito alla Scuola della Velocità, Op. 299).

Revisioni di E. POZZOLI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

**La "Nuova Teoria dell'Armonia,"
di A. Gentili (1)**

E' uno dei libri più seri e laboriosi che siano usciti in Italia negli ultimi decenni sulla teoria armonica, ed lo incomincio rendendo convinto omaggio all'autore. Vedendo le date poste alla chiusa del volume, stupisco che siano bastati ott'anni (1916 - 1924) per preparare un'opera così minutamente studiata e tanto ponderosa: 558 pagine in 8° grande, di pura teoria.

Il contenuto dell'opera altrui è sempre difficile da riassumere, in questo caso poi è difficilissimo, fra l'altro perchè lo stile non è proprio limpido, e perchè l'A. usa una nomenclatura sua, che sarà più esatta di quella corrente, ma è di serio ostacolo nel seguire il pensiero esposto. Se parlando si volesse mutar nome alle cose, sia pure per essere più esatti e sistematici, ognuno vede come sarebbe facile intendersi.

Con tutto ciò spero non ingannarmi troppo spiegando così l'idea sostanziale di quest'opera: L'A. considera l'armonia come vita di movimento, sulla base d'un « potere di fusione » che genera la combinazione armonica, e d'una « forza d'attrazione e di orientamento, che conferisce alle successioni melodiche il loro specialissimo carattere dinamico, cioè di moto, in una serie di fatti instabili, che tendono verso un punto stabile » (pag. 10). Vi sono due « correnti melodiche » originarie: la prima *sol fa si do*, ascendente, genera il modo Maggiore, mettendo capo a *do* in rapporto superiore *do mi sol*; la seconda discendente *la sol fa mi*, genera il modo minore, mettendo capo a *mi* in rapporto inferiore *mi do la*. Ognuna di queste due correnti raggiunge la sua « meta » per mezzo d'una « sensibile », ascendente *si*, oppure discendente *fa*. E' il concetto nato dalla feconda unione della teoria bimodale di Zarlino colla teoria delle funzioni di Rameau; concetto che dopo i due sommi teorici, continuano ad insegnare Hauptmann e Riemann in Germania, e che, mi sia permesso dirlo, insegnò io in Italia ormai da un pezzo (2). Fin

(1) F.M. Bocca, Torino.

(2) Il capitolo sul Ritmo e l'Armonia nel VII Vol. della *Pedagogie Musicale* del PP. Benedetini di Solesmes, con una visione riassuntiva, ma pure completa, dell'armonia come movimento, venne pubblicato nel 1904. Un Rinnovamento negli Studi d'Armonia e Contrappunto, con un primo saggio di completa teoria armonica a base moto-riposo, è edito a Düsseldorf, presso L. Schwann nel 1912. La 3ª parte del *Trattato di Forma* (Ricordi)

qui, dunque, nulla di nuovo nella teoria del Gentili. La novità sta in ciò, ch'egli fonde questo concetto coll'idea dei tetracordi della modalità greca. *Sol la si do* e *la sol fa mi* sono bene due tetracordi, ed hanno una loro propria ed opposta funzione tonale. Ed ecco che l'A. vede in ogni funzione un tetracordo riassunto, ed in ogni tetracordo una funzione in moto. Per dimostrare questo, mette a contribuzione la storia, l'acustica, la teoria musicale.

..

Acustica. L'autore vi dà parte abbastanza larga, se non troppo concludente: ma ognuno sa che finora tutti i tentativi fatti per spiegare la tonalità, e pertanto l'armonia, coll'acustica son riusciti vani. Sentir parlare di « consonanza e di dissonanza acustica », fa dunque effetto non rassicurante, e fa sospettare che argomenti analoghi sieno altrettanto fondati.

Storia. Allo stato odierno delle conoscenze, la storia dell'armonia, e quindi della tonalità, è tale tema da far tremare anche i più arditi e sicuri studiosi; ma certo se si può darne uno sguardo complessivo di qualche significato, è proprio mettendosi dal punto di vista del moto e del riposo.

Per A. Gentili lo sviluppo musicale pare si trovi nella teoria e non nella musica viva, perchè i suoi argomenti storici son tratti dai teorici, mentre non si citano quasi mai esempi di musica. Questo punto di vista, a mio giudizio, indebolisce considerevolmente tutto il lavoro. Il Gentili incomincia dalla teoria greca che stabiliva le divisioni dell'8° coi « suoni fissi » (4°, 5°, 8°); poi « storicamente, mediante l'aggiungersi dei rispettivi suoni mobili di collegamento, il complesso di questi due tetracordi così accoppiati, doveva verificarsi ecc. ». L'A. crede davvero che la teoria greca sia l'inizio della musica? Poi la frase citata è certo imperfetta nella forma, perchè fa credere che si sia incominciato da cantare prima l'8°, poi la 5° e la 4°, e che poi si sia continuato per riempimento, procedendo per tetracordi nel cantare e nel melodeggiare. Supposizione ch'io non voglio nemmeno fare. Ma da tutto il complesso del libro risulta chiaro che l'A. fa tutt'uno della musica viva e vera e delle elucubrazioni dei teorici, mentre tutti sanno che,

contiene la completa teoria del moto, che è base di tutta la serie di lavori, ed è stampata dopo la guerra, ma scritta nel 1913. Il *Metodo d'Accomp. del Canto Gregoriano, ecc.*, (Stein, Torino) ed il *Trattato d'Armonia* (Ricordi), uscito di recente, costituiscono un blocco di lavori tutti retti da una stessa meccanica del moto, e comprendono vent'anni di lavoro omogeneo.

specie nell'antichità, furono due campi abbastanza estranei uno all'altro, e che la teoria spiega e sistematizza i fatti, dopo che sono sorti ed affermati, con un'evoluzione che non può essere stata sempre rapida.

Dalla teoria greca si passa alla polifonia ed alla tonalità moderna, saltando a piè pari la tonalità medioevale detta gregoriana; ma proprio quella è la base teorica di tutto il medioevo, e di tanta parte dell'età moderna, che ancora Giov. Seb. Bach scriveva nel 1° modo di chiesa, anche magari solo in apparenza. Vedremo la capitale conseguenza di questa lacuna, per il concetto stesso del libro.

A pag. 16 poche frasi sorvolano su tutta la polifonia primitiva fino al 1300; leggendo non si può non domandarsi se l'A. davvero conosce gli ultimi studi sull'*ars antiqua* parigina, e se li conosce... peggio. A pag. 17 si spiega lo svolgimento dell'armonia nel 1300 e 1400 con una facilità da far restare a bocca aperta. Pensare che i migliori studiosi stanno ancora scervellandosi per orientarsi tra *musica ficta* e *musica falsa*, e nemmeno son capaci di dar regole per le alterazioni delle musiche del 1500!

Nemmeno può passare inosservata la facilità con cui l'A. trasporta ed usa nella teoria, e secondo la mentalità moderna, termini e criteri greci, ch'erano legati ad idee precise e limitate. *Sol la si do* è un tetracordo ascendente, *la sol fa mi* uno discendente; sì, ma non hanno proprio nulla di comune coi tetracordi greci, e col concetto stesso di tetracordo. L'A. intende giustamente quelle due correnti tonali come elementi di moto in senso opposto, legate ad un'idea di funzione; e anzi tale unione di criteri è l'idea stessa della teoria del Gentili. Ma i greci non avevano mai pensato nulla di simile. Il tetracordo *sol la si do* era discendente, cioè giusto il contrario del nostro; e mentre per noi il *do* ha qui senso di rapporto *do sol*, per i greci il *do* finale (che nel modo Lidio era quello grave) era accompagnato dalla 5ª modale *fa do*. Sia detto di passaggio che anche il criterio di « 5ª modale » viene usato dal Gentili in senso ben diverso da quello greco. E sulla direzione del tetracordo dice che nel medioevo, dopo incertezze, si è andata affermando la direzione ascendente, contro quella discendente, anteriore. Invero già Gaudenzio nel secolo 2º dopo Cristo presenta le scale ascendenti, vi sono dunque tre buoni secoli prima del medioevo. D'altra parte la direzione delle scale (quali simboli melodici) ha valore non lieve, perchè la direzione ascendente evoca il modo Maggiore, e quel-

la discendente il modo relativo minore. La cosa non è dunque secondaria per la storia del senso tonale.

Tutto questo complesso di cose non dà impressione molto rassicurante sulle conoscenze storiche del M.º Gentili, impressione che viene confermata dalle cose ch'egli non dice.

Per lui i tetracordi sono l'inizio della musica in genere e di quella greca in specie; ma ormai tutti sanno che il primo assetto tonale, anche greco, è stato a base di 5 note, cioè la scala senza semitoni, colle sole note di riposo e la nota centrale neutra: *la do (re) mi sol*. I cinesi continuano a cantare, p. es. il loro Inno ai Mani Imperiali, così fatto, in un evidente modo Maggiore (con cadenza plagale alla fine), ma con melodia difettiva (5 note). Il genere enarmonico greco (difettivo) applicato alle scale Frigia e Lidia (verosimilmente le più antiche), dà luogo alla scala a 5 note. Il canto popolare di parecchie nazioni, anche tra le più civili d'Europa, continua tuttavia a ripetere melodie così fatte, di carattere vago, ma abbastanza organiche. Questo assetto tonale primitivo è così solido da resistere dunque a fianco alle ulteriori amplificazioni, eppure i tetracordi non vi sono e non vi possono essere. Anche nella musica greca poi, non sarebbe inutile vedere se l'idea tetracordale non sia più un concetto speculativo, che non un elemento reale dell'arte viva. Quindi, anche qui è necessario quell'indagine sull'arte reale, che il M.º Gentili ha così poco curata.

Completata la serie diatonica, i due elementi: moto e riposo, lottarono per secoli con vario risultato. Rispetto all'arte europea considereremo due correnti, quella greca e quella orientale. I greci non dovettero sentire ripugnanza per il senso d'opposizione di moto, proprio del « tritono »; anzi giusto all'età classica dovettero gustare l'indecisione che ne risultava, perchè nessuno dei loro modi finiva con una 5ª modale che concludesse sul riposo, bensì *mi si del Dorico*, *fa do del Lidio*, *sol re del Frigio*. Nessuno dei tentativi fatti per spiegare l'origine greca dei due modi Maggiore e minore si poté sostenere seriamente. Invece in Oriente si dovette sentire di più, e più presto, la forza propulsiva delle note di moto, perchè c'è ragione di credere ad una vera ripugnanza pel tritono, mentre spesso le melodie concludevano sul riposo delle note *fa, re, la*, sulla base Maggiore e minore.

Col Cristianesimo trionfante, la tradizione orientale-ebraica, venne in Europa, dove continua tuttavia nel canto liturgico, recando come

un fermento che operò per secoli, quale elemento essenziale. Non solo la musica con elementi di Maggiore e di minore (non parlo ora che di tonalità) lottò colle tendenze greco-romane, ma mentre la pratica musicale liturgica (allora dominante) era di tradizione ebraico-cristiana, la teoria seguì invece per tutto il medioevo ed oltre, la corrente greca trasmessa da Boezio. Il conflitto tra teoria greca, dunque, e pratica ebraico-cristiana, tormentò i teorici per secoli e secoli. Dal lato ritmico quei bravi monaci insegnavano la metrica della poesia greco-romana, applicandola invece alla prosa cantata, che i greci non conobbero mai. E dal lato tonale soltanto con Glareano, nel 1500, i modi Maggiore e minore trovarono posto legittimo nella teoria tradizionale, mentre erano praticati chissà fino da che tempi!

Collo sviluppo della polifonia, si fa intenso il travaglio per precisare la logica del meccanismo armonico, e continua l'adattamento, il compromesso, tra la teoria modale del medioevo e la realtà sempre più chiaramente Maggiore e minore. Travaglio e compromesso, a base d'equivoci, che si prolunga fino al 1700, quando, col definitivo trionfo dell'armonia bi-modale, il malinteso viene eliminato; ed alla teoria greco-medioevale dai modi non conclusivi sul riposo, si sostituisce la teoria dei 2 modi Maggiore e minore, che concludono sul riposo, sia nell'ordine melodico, e sia in quello armonico.

Storicamente, dunque, questo libro di A. Gentili è un nuovissimo tentativo di compromesso. Sarà fecondo? o non sarà vano tentare di fondarsi ancora su un malinteso, dopo che esso è stato già chiarito? e poi, a che scopo? Tutto il complesso del lato storico, dunque, mi pare diminuisca anche più del lato acustico il valore del lavoro, intaccandone la essenza stessa.

..

La teoria musicale, essendo appoggiata su terreno vacillante, rimane poco solida, e presenta fatti sconcertanti anche nelle basi sue proprie. Come si arrivi a pag. 10-11 dalle due correnti tonali generatrici alla scala Maggiore non è chiaro, ed è anche meno chiaro come e perchè a fianco di quella scala Maggiore venga posta la scala discendente da *do* a *do* con 4 bemolli. E, più volte, senza dir nulla (benchè il punto di partenza dell'A. sia quello delle due correnti generatrici di *Do Maggiore* e di *la minore*), si trova parallela alla scala ascendente di *Do Maggiore*, una scala discendente

di *do minore*, oppure di *fa minore*, come si diceva poco fa. Neanche fatti simili danno idea di coerenza e di logica.

La divisione della scala Maggiore in due tetracordi *do re mi fa* con senso di riposo provvisorio sul *fa*, e *sol la si do* con senso di riposo definitivo sul *do*, a mio giudizio è un abbaglio palese. L'A. sente riposo sul *fa* perchè l'orecchio, sentendo *do re mi fa*, si crede in tono di *Fa Maggiore* (per la legge del minimo sforzo) e si ricrede soltanto dopo. Si provi ad invertire, e cantare prima *sol la si do* (affermando così *Do Maggiore*) e poi *do re mi fa*, e si vedrà che sparisce il senso di provvisorio riposo sul *fa*. Ma quest'errore di principio prolifica confusione incalcolabile nel seguito del libro, perchè tutti i fatti tonali non sono per l'A. altro che prodotti da tetracordi che sorgono su tale base, da per tutto, scorrendo ora in su ed ora in giù.

In conclusione, io torno a rendere omaggio alla costanza ed all'amore del M.º Gentili per la materia che ha trattata, ma devo confessare che credo sbagliato il suo punto di partenza, e debole il modo con cui l'ha sostenuto. Posso sbagliarmi io, e forse sarà così; ma, oltre a tutto, il libro dà senso di complicazione e di fatica. Ho fatto il possibile per mettermi sempre dal punto di vista dell'autore, ma non son mai riuscito a vedere semplice e chiaro. Eppure le teorie, quando sono vere e mature, si fanno ovvie e come trasparenti: *simplex sigillum veri* diceva G. Galilei. Sbaglierò, ma questo sigillo di verità non c'è, ed almeno io non lo trovo.

GIULIO BAS.

CANTO E PIANOFORTE

TROIANI (G.).

(119388) Douze Mélodies

1. Madame, autour de vous.
2. Autre chanson.
3. L'ai bu, dans l'halcine des fleurs.
4. Quand ton sourire.
5. Je ne veux pas autre chose.
6. Si vous saviez.
7. Chanson.
8. Notre amour.
9. Le plus doux chemin.
10. Le trois prières.
11. Le fidèle coeur.
12. La lune blanche.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La rude modestia di Verdi

Giuseppe Verdi fu certamente modesto: di una modestia rude, che agli occhi del più parve sovente alterigia, ma non per questo artificiosa. Egli soffriva di non poter godere a pieno della sua libertà, di non essere padrone d'uscire per la strada senza che il prossimo se lo additasse e l'indomani riferisse l'itinerario che aveva seguito. Ma questa modestia, direi timida, non di rado gli procurò qualche noia. Per evitare di rispondere al saluto d'ogni passante egli, per esempio, fingeva di essere assorto e procedeva per la via imperterrita, guardando in alto. E' un diritto, questo, di qualsiasi cittadino. Eppure esiste al mondo della gente che pretende delle amabilità. Una mattina mentre il Maestro se ne andava per le cose sue in santa pace, una signora elegantissima gli sbarrò la strada. Verdi abbassò allora le pupille corrucciate. « Scusi, lei è Giuseppe Verdi? », — « Sì », — « Volevo soltanto avvertirla che ha il cappello sporco... ». Verdi si tolse il tradizionale cappello e allora la signora scoppiò in una risata argentina. — « Signora, che cosa vuol dir questo? ». — E la signora: « Vuol dire che nessuno al mondo, anche se abbia scritto il *Rigoletto*, ha l'obbligo di essere scortese col prossimo. Quando si è firmato il *Don Carlos*, si ha invece, quello di togliersi il cappello quando passa una donna! ». Verdi sopportò la lezione ed offerse il braccio alla signora, la quale lo accettò sorridendo. E fin che l'ebbe così a braccetto, il maestro s'indusse a salutare chiunque lo salutava: e andò a finire che a un dato momento, si collocò il cappellone sotto il braccio: « Così — disse — eviterò di slogarmi ».

La rude semplicità di Verdi toglieva agli impresari teatrali ogni speranza che egli, senza motivo, assistesse alle rappresentazioni delle opere proprie. Dopo il grande successo dell'*Otello* a Milano, un agente del Canori — il giornalista che per qualche anno tenne l'impresa del Costanzi e di altri teatri — ebbe l'idea di trasportare lo spettacolo della Scala a Roma. In una breve gita a Milano, combinò ogni cosa. Ma ritornando a Roma e fatti i conti — narra il Mantegazza — si trovò con un preventivo di più di 20.000 lire per sera. E si spaventò. « Non vi è che una cosa che ci può salvare — gli disse il suo agente — se ci riesce: cioè, di far venire Verdi a Roma ». E subito partirono per Genova. Ma, per quanto

vivamente impressionato dal rischio che correva l'impresario, Verdi non si lasciò smuovere. « Che cosa dovrei venire a fare — diceva il Maestro. — A Milano ci sono stato tutto il tempo necessario. Ma vi era realmente da lavorare. Adesso lo spettacolo è organizzato, va bene, ed io verrei a fare nient'altro che la gran bestia ».

Il rifiuto fu desolante, ma ormai il Canori era impegnato e il giorno stabilito partiva da Milano un treno speciale ov'erano gli artisti, i cori, l'orchestra, gli scenari. Al telegramma col quale l'agente annunciava la partenza del treno, il Canori rispose con un telegramma così concepito: « Purtroppo mia rovina viaggia da Milano a Roma ». Ed invece nella breve stagione guadagnò circa 100 mila lire.

Nel 1896 il ministro Gianturco desiderava un autografo verdiano per l'albo che aveva in animo di offrire al Principe di Napoli in occasione delle sue nozze con la Principessa Elena. Per non fare un passo falso verso di lui, egli pregò me, — ricorda il maestro Galligani — che sapeva in cordiali rapporti con Verdi, di tentarne l'approccio. Come dipendente del Ministro non potei rifiutare l'incarico. Mi recai appositamente a S. Agata annunciandomi col solito: *Ambasciatore non porta pena*. Udito l'oggetto della mia visita, che mi ero studiato di presentare sotto il migliore degli aspetti, il maestro meditò alcuni secondi... ed aprì poi la bocca ad un bel no schietto e netto. Egli disse: « Non ho mai voluto scrivere su tema obbligato, né in omaggio a persone. Due sole eccezioni ho fatto nella mia vita: l'Inno delle Nazioni per la grande esposizione di Londra nel 1862 e la messa funebre per Alessandro Manzoni. Alla prima m'indusse l'altissima idealità della fratellanza universale, ed alla seconda la venerazione dell'uomo, all'artista ed all'amico... che poi era morto! Non ho voluto scrivere per Pio IX nel 48, né per Garibaldi, né per qualsiasi altro più o meno grande e potente della terra. Non darò nulla adesso ».

E non si pensi da ciò che Verdi avesse poco attaccamento a Casa Savoia. Quando nel 1893 egli compì gli 80 anni fu così commosso dal telegramma augurale di Umberto I che volle subito rispondergli con belle e nobili e modeste parole. Se Verdi rifiutò l'autografo al Gianturco, fu solo per innata ribellione verso tutto quanto può avere un'apparenza vana nella vita. E a tale criterio si informa la seguente lettera ch'egli scrisse il 2 dicembre 1878 quando fu eletto socio onorario della Accademia Provenziana cui appartennero anche il Leo-

pardi, il Manzoni, il Carducci: « Ricevo il diploma col quale mi si nomina a socio onorario dell'Accademia Provenziana ed io mi protesto gratissimo della testimonianza di stima che mi viene da quest'antica società. Siccome però nella circolare che mi accompagna il diploma leggo come l'Accademia desidera « di far tesoro di ritratti di soci accademici e di raccogliere qualche saggio di produzione del loro ingegno, ecc. », io mi sento in dovere di dichiarare che, se questa è condizione di appartenere alla Società, io sarei costretto mio malgrado di declinare tale onore. Ringrazio in ogni modo la Società per aver pensato al mio nome e mi dichiaro, colla più profonda stima, dev.mo ecc. ».

Viceversa Verdi accettò subito, e con slancio, la nomina a presidente onorario d'una società operaia di mutuo soccorso che non gli chiedeva nulla di vano: « Accetto con grato animo — egli scriveva il 1 maggio 1865 — l'onore di essere presidente onorario della Società di mutuo soccorso degli operai di Busseto. Queste istituzioni sono santissime quando si mantengono nella integrità dei loro principi. Ammetto la politica in Parlamento, ma aborro la politica di piazza. Amo la libertà anzi le libertà tutte nella loro più larga estensione, ma detesto ciò che è illegale e fuor di posto. Non dubito punto che questa istituzione saprà mantenersi scevra da ogni idea politica, ed è a questa condizione esplicita che io accetto l'onorevole titolo che mi viene offerto dalla Società bussetana. Con sentimento di profonda stima, ecc. ».

Dell'arte, Giuseppe Verdi ebbe un concetto puro, una visione semplice che bene armonizzò con la natura sua, schietta ed onesta. « La melodia e l'armonia — egli scriveva nel 1875 ad un amico — non devono essere che mezzi nella mano dell'artista per fare della musica; e se verrà un giorno in cui non si parlerà più né di melodia, né di armonia, né di scuole tedesche, italiane, né di passato, né di avvenire, ecc. ecc., allora forse comincerà il regno dell'arte. Un altro guaio dell'epoca si è che tutte le opere dei giovani sono « frutto di paura ». Nessuno scrive con abbandono, e quando i giovani si mettono a scrivere, il pensiero che li predomina si è di non urtare il pubblico e di entrare nelle buone grazie dei critici! ».

E nel 1882 il Maestro manifestava al medesimo amico il suo parere sull'evoluzione musicale con queste sennatissime parole: « In

fatto di opinioni musicali bisogna essere larghi, e per parte mia sono tollerantissimo. Ammetto i melodisti, gli armonisti, i secca... e quelli che vogliono ad ogni costo seccarsi per « bon ton »; ammetto il passato, il presente ed ammetterei il futuro se lo conoscessi e lo trovassi buono. In una parola, melodia, armonia, declamazione, canto fiorito, effetti d'orchestra, color locale (parola di cui si fa tanto uso, e che il più delle volte non serve che a coprire la mancanza del pensiero) non sono che mezzi. Fate con questi mezzi della buona musica, ed ammetto tutto e tutti i generi. Per esempio, nel « Barbiere » la frase: « Signor giudizio per carità », questa non è né melodia, né armonia: è la parola declamata, giusta, vera, ed è musica. Amen! ».

Del giudizio del pubblico e di quello della critica, Giuseppe Verdi non si curò mai. Questa che potrebbe parere alterigia lo era in parte; ma più ancora era coscienza della propria forza cui nulla potevano togliere e neppure aggiungere le altrui opinioni. Alla signora Caterina Pigorini Berio egli scrisse negli ultimi suoi anni: « Per un artista che si espone al pubblico, è una gran fortuna quando la stampa gli è contraria. L'artista resta, così, indipendente. Non ha bisogno di perdere il suo tempo a ringraziare l'uno e l'altro, di piegare al consiglio altrui: scrive liberamente secondo la mente ed il cuore gli dettano; e se in lui vi è stoffa fa... e fa bene ».

Una volta egli spinse fino al paradosso questa sua convinzione. Era per licenziare il *Trovatore*, quando andò a fargli visita un illustre critico musicale. Verdi gli mostrò lo spartito e gli permise di provare al piano il coro dell'incudine.

— Che te ne pare? — chiese, infine, il Maestro.

— Mah! — rispose il critico.

Verdi si fregò le mani ridacchiando e soggiunse:

— Ed ora guarda un po' quest'altro pezzo!

— Mah!

Verdi si alzò ed abbracciò il critico con un impeto di gioia.

— Che vuol dir ciò?

— Mio caro amico! — rispose il Maestro — io ho composto un'opera popolare in cui ho risolto di piacere a tutti tranne che ai grandi giudici, i classici come te. Se fossi piaciuto a te, non sarei piaciuto ad alcun altro. Quel che mi dici mi assicura della riuscita. Fra tre mesi il *Trovatore* sarà cantato, zuffolato, suonato sul pianoforte e sugli organetti in tutta Italia.

E fu profeta.

Del resto anche del pubblico il cigno di Busseto poco si preoccupava. Dopo l'insuccesso del *Simon Boccanegra* egli così scriveva al critico Filippo Filippi: « Non mi hanno mai offeso gli scandali in teatro; e, come scrissi a Ricordi, a 26 anni conobbi cosa significava pubblico! Da quell'epoca in poi, i successi non m'hanno mai fatto montare il sangue alla testa, ed i flasci non m'hanno mai scoraggiato. Se ho continuato in questa malaugurata carriera, si è perchè a 26 anni era troppo tardi per farne un'altra cosa, e perchè non avevo fisico abbastanza robusto per tornare ai miei campi ». Un'altra lettera diretta al Filippi può esser considerata come un vero e proprio credo musicale del Verdi, che si dichiara « fra i maestri passati e presenti il meno erudito di tutti ».

Però, pur nella sua modestia, Giuseppe Verdi non poteva qualche volta frenare impeti di fiero sdegno. Egli ricusò tutte le onorificenze offertegli, evitò sempre qualsiasi omaggio popolare, ma non seppe mai dimenticare di non essere stato ammesso al Conservatorio di Milano. Così, quando, negli anni della gloria, ebbe invito a far parte d'una commissione ordinatrice dei Conservatori, rispose asciutto al Ministro della P. I.: « Debbo francamente confermare all'E. V. che io sono poco atto a dar pareri sopra progetti musicali. Io che, studente ancora, a 18 anni, fui respinto da un Conservatorio come inetto ad apprendere la musica ». (1).

Ma questo fu uno dei pochissimi suoi gesti di superbia. La sua modestia egli conservò, invece, fino agli ultimi anni di vita. Alla contessa Negroni Prato, che gli chiedeva un poe-

(1) Non è inopportuno notare che, in realtà, Verdi non fu ammesso a quel Conservatorio solo per ragioni di regolamento. Ricerche fatte dall'avv. Carlo Barassi negli archivi del detto Conservatorio mettono in luce che Giuseppe Verdi a 18 anni presentava, nel 1832, la domanda d'ammissione alla scuola di composizione, e che all'esame di pianoforte il prof. Angeleri (illustre fondatore d'una scuola eccellente di pianoforte) trovò che la « mano » dell'aspirante era mal posta e che il correggere questo difetto era cosa difficile, attesa l'età. Quanto, poi, alle composizioni presentate, gli esaminatori « furono d'accordo nel dichiarare che, applicandosi esso allo studio del contrappunto, avrebbe potuto dirigere la fantasia che mostrava di avere e riuscire con plauso ». Ma poi un rescritto 9 luglio 1832 dell'allora I. R. Governo, osservato che, « Giuseppe Verdi aveva oltrepassata di 4 anni l'età normale » ingiungeva al direttore di restituirgli l'istanza con conforme dichiarazione. Dunque si trattava semplicemente di limiti d'età e di disposizioni regolamentari, che, non la Direzione o la Commissione esaminatrice, ma bensì l'I. R. Governo austriaco volle far rispettare.

ma sinfonico, così scriveva il giorno 8 giugno 1895: « O ha voluto scherzare o ha voluto dimenticare i miei quasi ottantadue!... Una piccola bagattella! Un poema sinfonico?! Poi un'aggiunta di cori, fra i quali nientemeno che la morte di Ermengarda, uno dei più grandi squarci lirici che vanti la poesia! E poi?... Alla mia età non si usa intraprendere un lavoro di quella mole senza un eccesso di vanità. E io non sono mai stato vano nemmeno in gioventù. Soltanto orgoglioso. Ora non sono più nè l'uno nè l'altro. Non ne vale la pena! ».

Ma la sua modestia fu messa un giorno curiosamente a prova! Un tal Prospero Bertani di Reggio Emilia, dopo avere udito a Parma due volte l'*Aida*, assai malcontento, mandò al maestro la noticina delle spese di viaggio, biglietto di ingresso nel teatro, cena alla stazione, ecc. pregandolo di volergliela onestamente saldare. Il buon Maestro, senza scomporsi, scrisse al Ricordi pregandolo di mettere una buona parte della somma richiesta a disposizione del Bertani, e aggiungendo: « Non è tutto quello che mi domanda, ma francamente, per un figlio di famiglia, come egli si dichiara, la cena in trattoria è un lusso: poteva ben farla a casa sua! Io non gliela pago di certo! Reclamo, inoltre, una sua dichiarazione scritta, in cui egli si obblighi a non andare più in teatro quando si rappresentano per la prima volta opere mie... a meno che non sia disposto a pagar lui le spese ». E con gli amici cui raccontava ridendo il fattarello, soggiungeva sempre: — Però la cena se la pagò lui, l'animale!

ARTURO LANCELLOTTI.

Il nostro brano musicale

Di Antonio Salieri ha parlato abbastanza diffusamente — nel nostro fascicolo di Luglio — Raffaello De Rensis. Rammentiamo che nacque a Legnago (Verona) nel 1750 e morì a Vienna nel 1825. Fu maestro di Beethoven, ed ebbe vita artistica fortunata e brillante. Compose ben 50 opere e musica da chiesa. Canzoni, Sinfonie, Concerti, Serenate ecc. Oltre Beethoven ebbe per allievi Weigl, Hummel, Moscheles, Schubert e Meyerbeer.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,"



"DOCTOR FAUST," di Ferruccio Busoni

Il maestro lasciò l'opera incompleta, e Filippo Jarnach, scolaro ed affine per attitudine spirituale, la portò a termine con rara prudenza e finezza.

« Quando l'Opera di Dresda incominciò lo studio del lavoro — dice E. Schmitz nella *Musik* dello scorso luglio — non v'erano che frammenti della riduzione per canto e pianoforte, e sempre nuovi pezzi si aggiungevano mano a mano. Solo pochi giorni prima della prova generale tutto il materiale era pronto, e un libretto a stampa si ebbe solo alla prova generale, mentre uno sparuto stampato per canto e pianoforte non esiste ancora. In tali condizioni lo studio del difficilissimo lavoro fu anche più arduo, il giudizio critico poi è quasi impossibile, ... perchè l'opera d'arte, fitta di problemi artistici d'ogni sorta, si dovette giudicare colle sole fuggevoli impressioni di qualche rappresentazione »....

« Come Busoni disse nel Prologo — scriveva il Dr. M. Unger nei *Auftakt* pure di luglio — egli non volle gareggiare con Goethe, e si mise sulla base dello spettacolo marionettistico.

« L'azione, dovuta anch'essa al Busoni, è svolta in forma quanto mai concisa. Tre schematiche figure di supposti studenti di Cracovia, danno a Faust, Rettore Magnifico di Vittemberga, uno scritto magico, col quale si possono evocare gli spiriti infernali. Ed egli, mediante un patto, utilizza Mefisto (*lo spirito rapido come il pensiero umano*), perchè soddisfi ogni suo desiderio... »

« Naturalmente Busoni coincide in vari punti con Goethe, perchè tutt'e due attingono a fonti comuni, ma la tragedia di Margherita qui si può dire svanisce... Invece Faust fa agire

le sue arti diaboliche alla Corte di Parma, dove appaiono Salomone e la regina di Saba, Sansone e Dalila, Salòme e S. Giovanni. La Duchessa cede agli incanti di Faust, sparisce con lui e muore. In un altro quadro, in un'osteria di Vittemberga, Mefisto evoca a realtà, tra le dispute studentesche, il bambino nato dalla Duchessa (con Faust). Esso diventa un manipolo di paglia, che Mefisto brucia, e ne esce la figura d'Elena; ma svanisce appena Faust tenta toccarla. Ricompaiono i tre studenti di Cracovia, riprendono il libro magico, e annunziano la morte di Faust. Nel terzo quadro si festeggia nuovo Rettore di Vittemberga Wagner, l'antico *janulus*. A Faust vengono rinfacciate le sue colpe, gli appare la Duchessa di Parma, che quale mendicante gli porge il bimbo morto, ed il soldato ucciso per sua sorella. Interviene Mefisto sotto specie di guardia notturna, e nella luce della sua lanterna appare il Crocifisso.... Dopo la morte di Faust (scioltosi nel pensiero della rinascita), dov'era il bimbo sorge un giovinetto con un ramo fiorito ».

Questi frammenti sono unificati da un profondo mezzo interiore, psicologico, dove la musica ha una missione necessaria.

« La musica mostra tutte le qualità e tutti i difetti del compianto maestro ». Un dramma marionettistico dovrebb'essere di carattere ingenuo popolare; invece quest'opera è sensibilmente alta, quasi distillata. Poi questo conflitto è ancora accentratissimo dalla « quasi continua mancanza di calore e di freschezza negli effetti. Così che la musica può attrarre ed anche soggiogare, ma non riscaldare né trascinare ». (Dr. M. Unger).

« Come quasi per tutta l'opera la scena è oscurata, così anche sulla musica sta un misticovo, che lascia trasparire solo riflessi, senza quasi nessuna luce piena ». (E. Schmitz).

Una disputa teorico-pratica

La stampa musicale tedesca più seria va trattando fino dal settembre 1924 un argomento che appassiona teorici e pratici, di valore anche notevole, senza che si veda una conclusione. Ecco di che si tratta.

Il ritmo procede per motivi di 2 o di 3 tempi, i quali s'aggruppano in mezze frasi anch'esse di 2 o di 3 motivi, e queste mezze frasi si riuniscono due a due oppure tre a tre in periodi; i quali sempre a base binaria o ternaria, costituiscono le grandi parti delle composizioni musicali. E' tutta una gerarchia di elementi ritmici, che sulla base dei due sessi: binario e ternario, regge tutta l'architettura sonora.

La notazione tradizionale indica forse tutte queste gradazioni gerarchiche? No. E fin dove arriva? Non vi sono leggi fisse, ed ogni compositore fa un po' a modo suo. V'è chi usa battute semplici di 2 o di 3 tempi; v'è chi preferisce quelle composte di 4 (2+2), oppure di 6 (3+3); e v'è chi ama ridurre tutto ad aggruppamenti più ampi e quindi più complessi. Eppure la cosa non è indifferente per chi legge l'opera altrui. Colle grandi battute composte è palese la maniera in cui i piccoli elementi melodici e ritmici si riuniscono, quindi il fraseggio è già suggerito dalla notazione. Invece colle piccole battute semplici, il fraseggio è lasciato alla cultura ed alla sensibilità di chi eseguisce.

Ecco dunque perchè il noto maestro pianista Eugenio Tetzl propose nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* di settembre 1924, di dare risalto alle battute che segnano, per così dire, le giunture dei periodi musicali, indicandole con una stanghetta più grossa delle altre. Per quanto si trattasse d'introdurre nelle opere classiche un elemento di scrittura non pensato dai Maestri, lo scopo pratico era evidente. Ma con tale proposta il bravo pedagogo aveva stuzzicato un vespaio. Qual'è il giusto fraseggio nei singoli casi? Qual'è la stessa essenza ritmica dei singoli motivi? Ripetiamo: la discussione dura da quasi un anno, svolgendosi su parecchie riviste, senza che si vedano altro che idee in contrasto.

Il nome che ricorre di continuo nella polemica è quello del Dr. Ugo Riemann, e con ragione. Prima di lui si consideravano le battute come tante unità ravvicinate, ma complete in se stesse; tant'è vero che gran parte delle legature dei classici coincidono colle singole bat-

tute. Riemann vide che questo era un concetto inesatto, perchè il moto ritmico (come ogni movimento) nasce da uno slancio: il *levare*, che mette capo ad un istante di posa: il *battere*. Quindi ogni motivo, ed ogni elemento ritmico, è la connessione d'un levare e d'un battere successivo, disposti a cavallo delle stanghette di battuta.

Era l'opposto della vecchia teoria, e suscitò vive ed autorevoli reazioni, perchè un intero ordine di motivi e di frasi non si lascia ridurre al tipo *levare - battere*. Ma Riemann non cedette e diede alla sua teoria tutto il peso della propria dottrina. Teoria che in realtà è tanto eccessiva quanto quella a cui si è sostituita. Ognuna delle due non ammette che un solo tipo di motivo ritmico. Per ciò non si vede una conclusione nell'attuale dibattito.

Invece, effettivamente, sul canovaccio del moto ritmico *levare - battere*, i motivi si dispongono in due maniere opposte: 1. *levare - battere*, 2. *battere - levare*, ed i motivi non passano dall'uno tipo all'altro senza snaturarsi (1).

Riemann, sicuro delle proprie idee, aveva già dati saggi di *correzioni* della scrittura originale delle opere classiche; saggi i quali, naturalmente, in parte erano buoni, in parte infelici.

Adesso, alcuni di quelli che polemizzano, pensano che è venuto il momento di attuare il disegno del Riemann, altri invece invocano il rispetto delle opere dei grandi Maestri, e dicono che è ora d'aprire gli occhi alla verità.

Ed invero non si vede fino a che punto converrebbe indicare gli elementi ritmici costitutivi, anche ammesso che tutti gli studiosi fossero concordi nella loro analisi. Già le legature, ed i segni di forza e di movimento, sono chiara guida all'esecutore. Il quale, se non arriva ad intendere nemmeno tutto quanto è ormai corrente nell'edizioni pratiche, può rinunciare alla musica, od almeno all'interpretazione dei grandi Maestri.

(1) G. Bas. *Elementi di ritmo*, pag. 16 (Ricordi).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Organo

ROSSI (Lorenzo de, detto Romano-Abate)
E. R. 300. - *Sei Sonate per Cembalo da eseguirsi ancora coll'Organo.*

Revisione di R. TENAGLIA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MINUETTO

dal «Falstaff», ossia «Le tre burle»

Opera comica di Antonio Salieri

(1750-1825)

(Inedito)

Riduzione per pianoforte di

F. Boghen

Poesia di

CARLO PROSPERO DEFRANCHI

The musical score consists of several systems. The first two systems show the piano accompaniment in G major and 3/4 time, with a piano (p) dynamic marking. The third system introduces the vocal line with the lyrics: "Questo è dun - que sir Falstaff. Che ambu - lan - te, che ambu -". This is followed by four systems of vocal accompaniment, each with the same lyrics. The final system returns to the piano accompaniment. The score is marked with a piano (p) dynamic throughout.

Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

-lan - te ba-ri - lot - to! Ha man-gia - to almenper
 -lan - te ba-ri - lot - to! Ha man-gia - to almenper
 -lan - te ba-ri - lot - to! Ha man-gia - to almenper
 -lan - te ba-ri - lot - to!

ot-to!
 ot-to!
 ot-to!
 E che do-se tra-can - nò!

Oh, che gra - zia!
 Oh, che gra - zia!
 Oh, che gra - zia! Come bel - la!
 Oh, che gra - zia! Come bel - la!

Che fia-ret-ti! Ve-di, ve-di!
 Che fia-ret-ti! Ve-di, ve-di!
 Che fia-ret-ti! Ve-di, ve-di!

4

Como reg - ger possain
Como reg - ger possain
Como reg - ger possain
Como reg - ger possain

pp

Alla replica II
Coro tace.

pie - di ioper me ca.pir non so.
pie - di ioper me ca.pir non so.
pie - di ioper me ca.pir non so.
pie - di ioper me ca.pir non so.

cc

ITALIA

Santa Cecilia. - Torino, giugno 1925 (ritardato).

G. I. ROSTAGNO. - *Giov. Pierluigi da Palestrina.*

Continuazione dello schizzo biografico, che reca le ultime notizie sul sommo Maestro polifonista.

S. CORDERO DI PAMPARATO. - *Guglielmo Dufay alla Corte di Savoia.*

Inizio d'uno studio storico su documenti dell'Archivio di Stato di Torino.

Il Pianoforte. - Torino, agosto-settembre 1925.

L. PARIGI. - *Pratica della musica.*

I concerti, col moltiplicarsi e popolarizzarsi, son divenuti ritrovi esoterici quasi profani per chi sente l'intimità dell'arte, e disadatti a tante delle musiche eseguite. L'A. prospone alcune soluzioni del problema: concerti in ambiente di carattere diverso, concerti « preziosi » per raffinati, od all'aria aperta, ecc.

M. CASTELNUOVO-TEDESCO. - *Alfredo Casella ed il suo terzo stile.*

Per illustrare il « terzo stile », indicato dallo stesso Casella, se ne considera tutta l'opera creativa, e si conclude: « lo contiamo fin da oggi fra i rinnovatori della nostra musica strumentale; che lo si possa presto annoverare fra i riformatori del nostro teatro lirico! ».

C. VALABREGA. - *Una schermaglia musicale nel 1790.*

E quella tra il p. Eximeno ed il p. Martini; il primo un precursore delle mosse vic musicali del secolo XIX, il secondo un rigido pitagorico.

H. PRUNIÈRES. - *Erik Satie.*

Bell'articolo sullo strano musicista perduto di recente. Questo è forse il solo scritto da cui si intenda chi fu e come infatti sull'odierna Scuola Francese.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, luglio-agosto 1925.

S. CHIEREGHIN. - *Il Sinfonismo drammatico.*

Nel melodramma «...credo che non si possa e non si debba... credere in una supremazia della voce sullo strumento... Dominerà a quando l'orchestra, o la voce, o il coro, o la luce, o l'insieme coreografico, o il colore, ecc.». L'orchestra deve « tessere, non parallelamente, ma conseguentemente l'azione, il dramma nella musica... ».

DR. C. TAGLIAVINI. - *Si può stenografare la musica?*

Recensione condizionatamente benevola del sistema di Tonografia o Stenografia Musicale di Egidio Russo, edito a Trieste presso l'autore.

N. MORINI. - *Stanislao Mattei.*

In occasione del 1° centenario della morte del grande frate teorico bolognese, se ne rievoca l'austera figura, facendo voti perchè la data città celebri degnamente la memorabile ricorrenza.

L'Arte Pianistica. - Napoli, giugno-luglio 1925.

A. BONAVENTURA. - *Vittorio Ricci.*

In occasione della morte del maestro, se ne tratteggia la nobile figura d'uomo, d'artista, di scrittore di cose musicali.

A. LONGO. - *Il Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach.*

Si illustrano i *Preludi e Fughe n. 3 e 4 in Do diesis Maggiore*, ed in *Do diesis Minore*.

F. TARTARONE. - *Ernesto Drangosch.*

Neurologia del pianista argentino, fondatore del Conservatorio di Buenos Aires, che porta il suo nome.

I. PHILIPP. - *Qualche ricordo di Busoni.*

« Bisogna imparare a conoscere se stessi e le qualità che ci mancano... Non perder tempo, ecco l'essenziale ».

U. PROTÀ GIURLEO. - *Paisiello e i suoi primi trionfi a Napoli.*

Inizio d'uno studio ricco di particolari. Scritti simili sono utili alla raccolta di notizie e di materiali per una futura Storia della Musica Italiana.

ESTERO

Le Ménestrel. - Parigi, 14 agosto 1925.

P. LANDORMY. - *Darius Milhaud.*

Scritto illustrativo sul secondo e fortunato giovane maestro francese. Continua fino al fasc. del 28 agosto.

H. COLLET. - *La Musique Espagnole*

Conferenza pronunciata nel grande anfiteatro della Sorbona. L'A. riassume la storia dell'arte spagnola dall'età romana al giorno d'oggi. Lo scritto si prolunga fino oltre il fasc. del 4 settembre.

— 4 settembre 1925.

R. BRANCOUR. - *Les Chants nationaux des États Unis.*

I quattro canti: *Yankee Doodle*, *The Star-Spangled Banner*, *Hail Columbia America*, vengono illustrati l'un dopo l'altro.

— *Toujours le Dollar!*

Si rimpiange che ottimi strumentisti abbandonino le orchestre francesi per andare agli Stati Uniti, attratti da alti compensi.

Le Monde Musical. - Parigi, luglio 1925.

J. THIEFFRY. - *Franz Liszt.*

Inizio d'uno scritto illustrativo di divulgazione.

— *Erik Satie.*

Si dà risalto alla personalità del singolare maestro, che così stranamente fuse l'arditezza e la burlesca.

M. PINCHERLE. - *Une visite à Sevcik.*

Notizie biografiche ed impressioni personali, con uno schizzo di ritratto del vecchio grande didattico del violino.

G. ALLIX. - « *La Naissance de la Lyre* », conte antique en un acte et trois tableaux; poème de M. Théodore Reinach, musique de M. Albert Roussel, à l'Académie Nationale de Musique.

Il lavoro di M. Reinach non pare all'altezza del trattamento satirico di Sofocle ch'esso completa. « M. Roussel non è stato impari alla temibile prova... In quest'opera di gusto così alto, che alterna il canto, il parlato, la danza; M. Roussel ha saputo, a seconda dei casi, essere apollineo e dionisiaco ».

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1925.

A. PIRRO. - *Une requête des joueurs de violon de Bîche.*

Dono studio che fa entrare minutamente nella vita musicale della Lorena nel sed e settecento.

C. VAN DEN BORREN. - *Un portrait inédit de Gluck par Duplessis*.

Notizie su un ritratto finora sconosciuto, ora proprietà di M. Maurice Despres di Bruxelles.

W. HUTSCHENRUYTER. - *Trente ans de musique en Hollande*.

Illustrazione della raccolta di programmi ed annunci di concerti dati in Olanda dal 1820 al 1850, lasciata da Wouter Hutchenruyter, buon violinista, direttore d'orchestra, ecc., avo dell'autore. Ne risulta chiara la vita musicale olandese di quel periodo.

C. BOUVET. - *Une lettre d'Armand Louis Couperin*.

Fotografia e commento dell'unica lettera conosciuta fin qui d'uno dei Couperin.

P. BRUNOLD. - *Une romance de M. Couperin l'ainé, organiste du roi*.

Il piccolo pezzo viene riprodotto per intero, con commenti e notizie storiche. L'autore è Pierre-Louis Couperin, figlio primogenito di Armand-Louis, è nato nel 1755 e morto nel 1789.

The Chesterian. - Londra, luglio-agosto 1925.

P. LANDORMY. - *Vincent d'Indy*.

Scritto illustrativo sull'austero maestro, che ha esercitata profonda influenza, più coll'insegnamento e coll'azione organizzatrice, che non come compositore, pare essendo maestro notevole.

H. ANTCLIFFE. - « *Hortus Musicus* ».

Illustrazione del lavoro di questo nome, composto da Adamo Reincken (1623-1722), e troppo dimenticato dagli storiografi.

R. MJOEN. - *New Norwegian Composers*.

L'A. si compiace della vitalità odierna della Scuola Norvegese, e parla delle varie tendenze e delle singole notevoli opere dei migliori maestri.

M. SCHERER. - *Arthur Honegger's « Judith » at the Théâtre du Jorat*.

Giuditta è lungi dal valere quanto *Le Roi David*, forse

**NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte**

VIEUXTEMPS (H.)

E. R. 60. - *Sei Studi da Concerto*. Op. 16. Revisione di F. DE GUARNIERI.

E. R. 502. - *Grande Concerto N. 4 in Re minore* (omesso lo Scherzo). Op. 31.

E. R. 503. - *Fantasia appassionata*. Op. 35.

E. R. 504. - *Ballata e Polonese*. Op. 38.

Revisioni di M. ANZOULETTI.

VITALI (T.)

E. R. 505. - *Ciaccona*. Revisione di M. ANZOULETTI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

in gran parte a causa del soggetto trace e della maniera in cui è svolto dal librettista R. Marax.

The Daily Telegraph. - Londra, 15 agosto 1925.

P. EDMONDS. - *In Montenegro*.

Descrizione d'una caratteristica serata di musica e danza popolare in una casa della pianura di Trumeliza.

The Observer. - Londra, 23 agosto 1925.

P. A. SCHOLES. - *Five Years' London Music*. I.

L'autorevole critico sta per lasciare Londra ed inizia acutamente le sue impressioni sui suoi « Cinque anni di musica londinese ».

Musical Opinion. - Londra, luglio 1925.

H. E. ADKINS. - *Military Bands and their Instruments*. (Le bande militari ed i loro strumenti).

Storia riassuntiva delle bande militari inglesi, dell'evoluzione del loro strumento, della Scuola di Kneller Hall e cenni sulla costituzione annuale delle bande.

J. P. BAKER. - *The Study of Harmony*.

Lo studio dell'armonia non è utile solo a chi vuol comporre, ma anche a chi vuol conoscere la musica per bene apprezzarla. Ora, per questo genere di persone (che è certo il più numeroso), non vi sono libri. Bisognerebbe farne di ben preparati, chiari, e tali da far passare a traverso alle idee ed alle abitudini delle varie età.

A. E. HULL. - *Schönberg and his Poets*. (Schönberg ed i suoi poeti).

Una delle basi dell'arte dello Schönberg è l'assoluta adesione della musica alla parola; chiara è dunque l'importanza della scelta dei testi. L'A. passa in rassegna i vari poeti, enunciandone i caratteri. In alcune opere le parole sono dello stesso Schönberg, mentre nella recente *Serenata*, si canta il 217° sonetto di Petrarca.

E. M. GREW. - *Optimism in Music*.

« La musica è antagonista al pessimismo, è la sfera in cui il pessimismo presto muore ».

C. GRAY-FISK. - *Musical Appreciation: a Physical Impossibility*.

Non si può ascoltare attentamente senza che il corpo sia in pieno riposo: è un fatto fisiologico. Eppure il maggior numero dei posti nel maggior numero delle sale da concerto, è tale da rendere impossibile questo necessario stato di quiete fisica.

A Musical Pilgrimage in Vanishing London.

Il « pellegrinaggio musicale » è stavolta diretto a Great Portland Street, alla casa di Sir George Smart, dove nel 1826 morì Weber. Schizzo annesso.

agosto 1925.

E. JAUQUES-DALCROZE. - *Style and the New Spirit*.

L'A. ripete il noto principio, che il critico, per giudicare utilmente, deve rinunciare al proprio punto di vista, e mettersi da quello dell'autore dell'opera da giudicare, se no non ne entrerà mai nello spirito.

I. PHILIPP. - *A Souvenir of Busoni*.

Il prof. del Conservatorio di Parigi riferisce una conversazione ch'ebbe con Busoni nel 1923. Il sommo pianista dice di non essersi mai stancato d'osservare la propria esecuzione studiandosi di migliorare ogni particolare che sentisse imperfetto o faticoso.

A. J. SHELDON. - *On criticism*. (Sulla critica).

In questo primo articolo ed in quello del mese seguente, si prendono come base i due libri: *Musical Criticism* di M. D. Calvocoressi, e *A Musical Critic's Holiday* di E. Newman.

H. O. ANDERTON. - *The Gibbons Tercentenary*.

Orlando Gibbons è il tipico polifonista protestante come Gugl. Byrd è tipico per la musica cattolica inglese. Si traccia la figura del grande Maestro, quale compositore da chiesa, quale madrigalista, e virginista.

Musical Opinion. - Londra, settembre 1925.

G. CUMBERLAND. - *Memorising Music*. VIII. *How to Study: Musical Analysis and Emotion*.

In questo articolo, che continua la serie interrotta da qualche mese, si spiega come sia prudente lasciare l'emozione come ultimo elemento d'analisi e fattore di memoria. Esiste musica dove l'emozione è compressa, oscurata, o dove magari non ve n'è affatto.

F. BERGER. - *Concerts and Recitals*.

Varie considerazioni, sul valore delle due espressioni (concerto quando si fanno sentire più artisti, recital quando s'è un artista solo), su quando si principia (con Thalberg) a dare recitals, sui loro programmi, e sui loro frutti concreti per l'artista.

S. MACKINLAY. - *The Wonderful Garcias*. (Gli stupefacenti Garcia).

Ricordi personali su Gustavo ed Emanuele Garcia. « Per me tutti quelli che portarono questo nome furono baciati dal sole della felicità, e splendorono col' aureola della meraviglia ».

E. JAUQUES-DALCROZE. - *The Lyric Theatre and the Public*.

Ample considerazioni sui rapporti e sulle reciproche influenze fra scuola, teatro lirico e generale cultura artistica.

The Musical Times. - Londra, luglio 1925.

H. A. SCOTT. - *Wagner's Leading Motives*. (I motivi conduttori di Wagner).

Riferendosi alla recente *Vita di Wagner* di G. A. Hight, l'A. spiega come l'uso dei motivi conduttori (o meglio generatori) sia così sistematico e profondamente wagneriano, da lasciare indietro di molto i precursori storici. Poi, in tale uso, ispirazione, invenzione, magistralità, tutto ha la sua parte; e che per ciò?

J. PULVER. - *North's « Memoires of Musick »*.

Notizie illustrative sulle *Memorie* di Roger North, le quali sono una delle migliori fonti per la vita musicale inglese del 1600, anche in rapporto a certi maestri italiani vissuti in Inghilterra, e per il primo periodo del melodramma.

M. D. CALVOCORESSI. - *Liszt's Music, the Public, and a Moral*.

Continuando la sua opera a favore di Liszt compositore, l'A. spiega perchè finora in Inghilterra si sia data così poca attenzione a lavori anche bellissimoi. « Vi sono cose lisztiane che giustificano i loro detrattori, ma ve ne sono altre che mostrano vera grandezza, anche a chi ha la vista corta ».

M. SHIRLAW. - *The Nature of Harmony*.

La natura dell'armonia è tale da formare la base di

tutta la musica e l'A. si duole che non sia ancora uscita una nuova teoria che la rinnovi sulle solide basi che sono comuni al passato come al presente. Noi crediamo invece che il libro vi sia, ma l'autore non lo conosce.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers*. IX. - *George Bruster*.

Notizie storiche su questo buon amatore di musica, imprigionato al momento della riforma anglicana a causa della sua confessione cattolica, dopo che gli furono confiscati i beni. Uscì di carcere poche settimane prima di morire nel 1593.

A. DE TERNANT. - *César Franck and his Opus I in England*.

L'A. spiega come il Trio in fa diatonica, op. 1 di C. Franck sia stato eseguito a Londra fino dal 1867, in una riunione privata, facendo effetto di bella promessa per l'avvenire.

settembre 1925.

M. D. CALVOCORESSI. - *Glinka's « Russlan and Ludmila »*.

Si illustra la musica di *Ruslan e Ludmila* di Glinka, opera che porta i germi di tutta la musica russa della 2ª metà del secolo XIX; e ciò già nel 1842, mentre Meyerbeer era al Profeta e Wagner al Vascello fantasma.

F. DAWSON. - *Klindworth's Interpretation of « Leonora » n. 3*.

Si pubblicano alcune note del celebre musicista e musicologo tedesco, sull'interpretazione della 3ª Ouverture *Leonora*, in forma viva e concisa, con molte citazioni musicali. Annesso ritratto.

E. BREWERTON. - « *Nerves* ».

La migliore cura contro la nervosità che genera il timor panico è, per l'A., evitare quanto è possibile la musica con « effusioni romantiche... ed esercitarsi a suonare « con sobrietà e reticenza ».

M. SHIRLAW. - *The Nature of Harmony*. II.

Partendo dal fatto che l'armonia ha base fisiologica, involontaria, si considera il logico sviluppo della pratica armonica attraverso i tempi. (Qui sino al falso-bordone).

A. L. SALMON. - *Is Broadcasting a Disaster?* (La radiofonia è un disastro?).

Dal lato musicale si, com'è adesso. Si considerano due lati: insufficienza di trasmissione, e qualità dei programmi. — Questo articolo andrebbe letto dai preposti delle centrali radiofoniche italiane, che diffondono musiche di cui tacere è bello.

I. PHILIPP. - *Some Reflections on Pianoforte Instruction*.

L'illustre professore del Conservatorio di Parigi si dichiara scemico rispetto a tutti i nuovi sistemi di tecnica pianistica.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *Thomas Tallis*.

Notizie storiche su questo buon maestro polifonista del tardo periodo del Tudor.

O. A. MANSFIELD. - *Some Mysteries and Queries concerning Muzio Clementi*.

Si recano notizie su vari particolari della vita del Maestro; residente nei suoi primi anni in Inghilterra, verosimili maestri (fosse Gio. Crist. Bach), studi letterari, sorte delle Sinfonie, sito d'ultima residenza, ecc.

R. W. S. MENDEL. - *Programmes*.

Ample considerazioni sulle difficoltà di formare bene

- programmi, che sono vari e pure uniti, con pezzi contrastanti e pure armoniosamente coordinati.
- P. R. KIRBY. - *Horn Chords: an Acoustical Problem.* (Accordi per Corno: un problema acustico).
«È possibile per un solo suonatore produrre accordi sul suo strumento... Se il suonatore suona un fa, e allo stesso tempo canta il do che sta alla quinta sopra (con un colore di suono quant'è possibile simile a quello del corno), l'uditore sente, non solo le due note fa e do, ma anche i suoni di combinazione prodotti dalla somma e dalla differenza delle vibrazioni», cioè anche il fa all'ottava sopra, ed il la alla decima sopra.
- F. ROBINSON. - *Handel's early Life and Mainwaring.* (La vita giovanile di Händel e Mainwaring).
Intido d'uno scrino dove si rettificano alcune affermazioni di Chrysander, e se ne riconoscono vere alcune altre di Mainwaring. Un abbastanza ampio paragrafo tratta del soggiorno di Händel in Italia.
- The Sackbut. - Londra, settembre 1925.
- U. GREVILLE. - *The Wireless Menace.*
«La minaccia della radiofonìa» è che i cantanti inglesi subiscano il monopolio della Broadcasting Company. Per difendersi l'A. consiglia d'organizzarsi.
- A. DAMERINI. - *Italia: le tendenze musicali d'oggi.*
Articolo, in italiano, dove si spiega con giusta misura che «neo-romanticismo e neo-classicismo si combattono ancora... fin nello stesso musicista».
- A. BLISS. - *Music in America (An Impression).*
«... In America è l'avvenire della musica (1). L'America attuale ha una vitalità per l'assorbimento della musica, che supera la nostra (inglese)». Quanto a potere creativo, «solo Varèse mostra qualche cosa che prova come l'ancor rozzo diamante americano possa essere lavorato da futuri artefici».
- A. WEISSMANN. - *Gegenwärtige Strömungen: Deutschland.* (Correnti attuali: Germania).
Scritto tedesco. «La giovane musica tedesca ha ora da combattere la più difficile lotta... La musica da camera, che è tedesca come genere, domina più che mai il mondo... Noi abbiamo tante forze creative, tanta coscienza degli scopi, da avere ogni fondata ragione di speranza».
- E. EVANS. - *A Survey without Names.* (Uno sguardo senza nomi).
«Gli Inglese sono una nazione conservatrice... Espressionisti, neo-primitivi, apostoli del contrappunto lineare o della poltonalità, ecc., hanno tra noi pochi discepoli e nessun confratello... Oggi la gioventù non ha una parte vigorosa e fortunata come vent'anni fa».
- A. COEUYROV. - *France: Present Tendencies.*
Articolo francese dove si spiega che «la musique, comme la poésie et la peinture qui l'ont précédée et guidée sur la route, est devenue l'objet de recherches méthodiques dont la fin est d'isoler sa substance spécifique en un état d'absolue pureté. A l'exemple des arts voisins, les jeunes musiciens ont neutralisé les dangers du soiét, en réhabilitant le banal et le lieu-commun».
- E. WELLESZ. - *Present Tendencies in Austria.*
In tedesco l'A. spiega come l'arte austriaca si concentri a Vienna, formando tre gruppi: i tradizionalisti che seguono la corrente (ora usata) di Brahms
- e Bruckner, i drammatici, ed i futuristi aggruppati attorno a Schönberg.
- V. BELAIEV. - *Russia: Present Tendencies.*
Interessante articolo dove l'A. (ammiratore di Scriabin) spiega con chiarezza il formalismo e l'intersecarsi delle correnti musicali russe, da Glinka ai giovani odierni.
- P. G. MORALES. - *Apuntes sobre la Musica contemporánea de España.*
In Spagna oggi esistono vari musicisti di valore, ma non una Scuola Spagnuola.
- W. PIJPER. - *Holland: Present Tendencies.*
In olandese l'A. spiega come esistano oggi tre correnti: una d'influenza tedesca (Strauss, Mahler) capeggiata da Cornelius Dopfer, una di influenza francese capeggiata da Alex Voormolen, ed una terza propriamente olandese capeggiata da Sem Dresden, dal 1924 direttore del Conservatorio di Amsterdam.
- F. GROME. - *Scandinavia: Present Tendencies.*
Articolo dove, in tedesco, si dice che nei cinque Stati scandinavi (Danimarca, Svezia, Norvegia, Islanda, Finlandia) si conoscono e si ammirano i «nuovi profeti, ma si trovano indifferenti e noiosi i loro innumerevoli imitatori». Quindi si continua con calma e coscienza l'indirizzo più solido in ogni genere di musica.
- H. SHIPP. - *Music and the English Stage: Present tendencies.* (Musica e la scena inglese: attuali tendenze).
«È sempre la musica più leggera, meno formale, meno volutamente artistica ne' suoi rapporti colla scena, che l'Inglese preferisce, ed a cui il musicista inglese si dedica. La nostra buona accoglienza e l'apprezzamento delle compagnie d'opera o di balli russi, ed occasionalmente dei nostri lavori di musica seria, mostra che non siamo un popolo del tutto antimusicale».
- Melos. - Berlino, luglio 1925.
- S. GÜNTHER. - *Formprobleme neuerer Instrumentalmusik.* (Problemi formali della nuova musica strumentale).
Dall'analisi di vari lavori odierni l'A. rileva che le vecchie forme (specie il Preludio, la Fuga, la Toccata,

PIANOFORTE a DUE MANI

DE SABATA (V.)

TRE PEZZI

117258. - *Célène.* Piccolo studio di «legato».117259. - *Habanera.*117260. - *Do you want me!* Quasi Cake-Walk.

RESPIGHI (O.)

117143. - *Passacaglia per Organo*, di Girolamo Frescobaldi.117144. - *Preludio e Fuga in Sol minore per Organo* di Girolamo Frescobaldi.117145. - *Toccata e Fuga in La minore per Organo* di Girolamo Frescobaldi.

Trascrizioni libere.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

- la Passacaglia) sono più che mai in onore, con due tendenze: 1ª ravvivare le strette forme tradizionali con materiali liberi; 2ª stringere forme libere con materiali derivanti da un'unica cellula tematica generatrice.
- H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Zwölftöne Musik.* (Musica a base di dodici note).
Per l'A. la tonalità è superata e la base atonale di 12 note tonalmente inerti, è una conquista effettuata. In tali condizioni la sola possibilità d'avvenire formale è data dai procedimenti di Schönberg, di cui si è più volte parlato: giochi d'ogni specie, fatti su una serie melodica tonalmente e ritmicamente inerte.
- H. ERPF. - *Grundlagen der neueren Instrumentation.* (Basi della nuova strumentazione).
L'Instrumentazione classica della sinfonia beethoveniana è fondata sul colore base degli archi, a cui si aggiungono i colori del farti. Da questo principio si è passati gradualmente all'opposizione ed all'equilibrio fra le tre masse degli archi, dei legni e degli ottoni. Questo assetto è perfetto in Mahler, di cui l'A. cita molti esempi, per illustrare poi l'orchestrazione dei più notevoli maestri tedeschi odierni, che continuano la dissoluzione anche della tecnica orchestrale, iniziata dallo Schönberg.
- R. SCHÄPFKE. - *Vom Liedschaffen der Gegenwart.* (Sulla odierna composizione di Lieder).
Sguardo all'evoluzione dello stile dal periodo wagneriano ad oggi, ed illustrazione della maniera degli attuali maestri tedeschi.
- H. STROBEL. - *Neue Kammermusik von Hindemith.* (Nuova musica da camera di Hindemith).
Nelle ultime opere del giovane maestro surge uno stile nettamente polifonico, nuovo eppure inseparabile dalla tradizione contrappuntistica del 1700. Si va verso una chiarificazione? È verosimile, ma solo l'avvenire lo dirà.
- Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 luglio 1925.
- DR. D. BRUST. - *Niedergang der musikalischen Kultur durch Radio.* (Abbassamento della cultura musicale a causa della radiofonìa).
Per l'A. si dà troppo valore artistico alla trasmissione radiologica, essa è qualche cosa di morto, di meccanico; poi non mette l'uditore nelle necessarie condizioni di comunità, che hanno tanto peso nella sensazione estetica.
- P. SCHWERS. - *Das Kieler Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.*
Resoconto della Riunione della Soc. Gen. dei Musicisti Tedeschi a Kiel. Lo scritto dura sino al fasc. del 17 luglio.
- DR. M. UNGER. - *Der musikhistorische Kongress in Leipzig.*
Resoconto del Congresso di Storia della Musica tenutosi a Lipsia dal 4 all'8 giugno. Vi presero parte ben 100 referenti, parecchi di raro valore, con letture e discussioni pubbliche.
- 10 luglio 1925.
- P. CARRIÈRE. - *Atonale Zwölftonmechanik.* (Meccanismo tonale a base di 12 note).
L'A. mostra ampiamente quanto noi abbiamo indicato
- a cenni: l'intima contraddizione di J. M. Hauer, che predica la perfetta atonalità, e poi salta fuori colla volontà risolutiva degli accordi. È che la tonalità esiste, e non la si può distruggere.
- 21 agosto 1925.
- R. HERNRIED. - *Die Tastenfarbe.* (Il colore dei tasti).
Nello studio del pianoforte si lascia troppa parte all'occhio, con danno della sicurezza. Perciò l'A. propone di fare bianchi anche gli attuali tasti neri, almeno nel pianoforte delle Scuole, per gli allievi che hanno raggiunto un certo grado d'istruzione.
- DR. E. PREUSSNER. - *Das stille Lesen in den musikalischen Werken.* (La lettura mentale delle opere musicali).
Si spiegano i vari vantaggi della lettura mentale della musica, e si raccomanda di fomentarne l'uso presso tutti i giovani musicisti, nelle scuole.
- Zur Reformdürftigkeit des preussischen Erlasses betreffend den Privatunterricht in der Musik. (Pel bisogno di riforma dell'Ordinanza Prussiana sull'insegnamento privato della musica).
L'Unione dei Direttori dei Conservatori e delle Scuole musicali e l'Associazione professionale dei Conservatori renani e vesalfiani esprimono i loro voti perchè il Governo prussiano modifichi l'Ordinanza così vivamente discussa negli ambienti musicali.
- Zeitschrift für Musik. - Lipsia, luglio-agosto 1925.
- DR. A. HEUSS. - *Heutige Strömungen in der deutschen Musik.* (Correnti odierne nella musica tedesca).
L'A. si compiace che alle riunioni di Kiel (14-18 giugno) si sentirono musiche d'ogni tendenza, ed è naturale, perchè ognuna ha il suo pubblico. Si parla dei principali lavori, tra i quali pare abbia primeggiato la Messa in fa minore, ad 8 voci, di C. Thomas.
- W. SCHAUN. - *Reformen des Preussischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung.* (Riforme del Ministero prussiano per la scienza, l'arte, e l'istruzione pubblica).
Estratto delle nuove prescrizioni ministeriali, con commenti e critiche non sempre favorevoli.
- DR. L. HIRSCHBERG. - *Goethes Singspiele in der Klassischen Musik.* (I «Singspiele» di Goethe nella musica classica).
L'A. estende il concetto usuale di «Singspiel» sino a comprendervi la *Fiera di Plunderswilen* ed il *Fiasco Magico* - seconda parte; esamina poi i vari poemi goethiani nelle varie elaborazioni musicali dei maestri classici.
- DR. A. HEUSS. - *Musik und Musikwissenschaft.* (Musica e musicologia).
Si lamenta che la musicologia tedesca, quale si è mostrata al passato Congresso di Lipsia, abbia troppo pochi rapporti colla pratica dell'arte, e specialmente non possa ancora dire che sia «l'essenza d'un'arte genuina».
- H. KÖLTZSCH. - *Das neue Volkslied.* (La nuova canzone popolare).
Si parla delle canzonette cittadine, effimera fioritura

a cui i dilettanti danno contributo più vivo che non i professionisti. Pare che in Germania vi sia un risveglio in questo campo, dovuto anche alla diffidenza degli editori.

DR. T. WIESEGRUND-ADORN. - *Ueber einige Werke von Béla Bartók.*

L'A. spiega i criteri che, secondo lui, sono la base dell'arte di B. Bartók, e poi considera la 1ª Sonata per Violino e Pianoforte, la 2ª Sonata e gli Ad-Lieder op. 16.

DR. W. HEINITZ. - *Vergleichende Musikwissenschaft.* (Musicologia comparativa).

Si spiega come sorse, che scopi ha, e si dà uno sguardo ai risultati ottenuti finora dalla Musicologia comparativa. Essa non pretende « misurare con cifre » l'arte, bensì preparare le basi d'una futura filosofia della Storia Musicale, con materiali sperimentali.

DR. W. REINECKE. - *Sang Caruso nach italienischer Methode?* (Caruso cantava con metodo italiano?).

L'A. enumera i sei fondamenti del metodo italiano di canto, e spiega come Caruso « col suo geniale senso della sonorità, non sia caduto negli errori dei suoi compansanti ».

M. FREY. - *Zur Taktstrichfrage.* (Sul problema della stanghetta di battuta).

Ancora un articolo sul dibattito problema ritmico e grafico.

Die Musik. - Stoccarda, luglio 1925.

H. J. MOSER. - *Aus Job. Seb. Bachs Kantatenwelt.* (Dal mondo delle Cantate di G. S. Bach).

Interessante studio, dove l'A. fa penetrare nei segreti della concezione e della struttura di quelle Cantate, che sono la più pura fonte dell'arte del sommo Maestro.

W. NICOLAÏ. - *Ein Freundschaftsbrief des jungen Wagner.* (Una lettera amichevole di Wagner giovane).

È in data del 13 maggio 1842, ed è diretta ad E. G. Anders, a Parigi, spiegandogli l'esito dei passi fatti dal Wagner per procurargli un posto a Berlino.

W. ALTMANN. - *Briefe Wagners an G. E. Anders aus den Jahren 1839-1854.*

In seguito alla pubblicazione della lettera precedente, l'A. comunica e commenta da par suo, tutto un fascio di lettere e documenti wagneriani, attualmente di proprietà privata.

F. SCHNAPP. - *R. Schumanns Plan zu einer Oper «Tristan und Isolde».* (Il piano di Schumann per un'opera «Tristano e Isotta»).

L'opera wagneriana appare sempre più legata al suo tempo; si direbbe quasi che Wagner abbia fatto, non quel che voleva, ma quel che doveva. Difanti i suoi principali soggetti d'opera erano allora diffusi tra le classi colte tedesche, e non è un caso se lo Schumann, così diverso da Wagner, pensò a trattare ben 4 dei soggetti wagneriani. — Qui, per *Tristano* di Schumann, si pubblica per esteso il piano preparato d'accordo con R. Reinick.

E. SCHMITZ. - *Busonis «Doktor Faust».*

Su questo lavoro che il Busoni lasciò incompleto, parliamo a parte.

E. STEINHARD. - *Das Prager Internationale Musikfest.* (Le esecuzioni internazionali di Praga).

« Per l'avvenire: meno musica, migliore scelta, e più gioventù ».

agosto 1925.

E. ISTELE. - *Die «Marseillaise» eine deutsche Melodie?* (La Marsigliese una melodia tedesca?).

Si è detto più volte che la Marsigliese è un plagio d'un Credo d'un maestro tedesco. L'A. mostra come finora non si sia ancora data che una sola prova di tale affermazione, ed il Credo in questione presenta, in un manoscritto moderno la Marsigliese nella versione ch'è divenuta ufficiale solo nel 1925!

H. SCHNOOR. - *Kongresse und Musikfeste.*

Il recente Congresso di Musicologia a Lipsia ha fatto sentire forte il bisogno di riprendere i rapporti intellettuali fra i vari paesi e si è stabilita una Società per la Bibliografia musicale. D'altra parte la Società delle Nazioni ha deciso che la Commissione per la collaborazione intellettuale abbia sede a Parigi. L'A. spera che queste due istituzioni possano avvicinarsi e fondersi a vantaggio degli studi musicali.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *Das Kieler Tonkünstlerfest des Allg. deutsch. Musikvereins.* (Il «festival» musicale della Soc. Ted. dei Musicisti a Kiel).

Resoconto, dove si parla delle singole opere eseguite, con rapido ma concreto giudizio.

E. HILB. *Leopold Ancr.* - F. WOHLFAHRT. *Alice Ehlers.* - R. STERNFELD. *Michael Balling.*

Medaglioni che formano la X. Serie dei Köpfe im Profil. Ritratti annessi.

R. HARTMANN. - *Der Regie-Imperativ der Beckmesser-Pantomime.*

La pantomima di Beckmesser nel 3º atto del *Maestri Cantori* è una strana eccezione in un'opera dove i monologhi abbondano. Essa non è che una realizzazione mimica della musica che ne dà la sostanza. Quindi la musica è l'unica fonte da cui il régisseur deve trarre norme per l'azione scenica.

S. GÜNTHER. - *Der Private Musikunterricht.* (L'insegnamento privato della musica).

Si spiega l'importanza e lo scopo delle recenti prescrizioni del Ministero prussiano, che regolano questa materia finora negletta della legislazione. Ma quasi tutti i musicisti protestano, dicendo che lo Stato avrebbe dovuto prima accordarsi colle associazioni professionali.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 15 luglio 1925.

Il fascicolo è dedicato alle esecuzioni di musica da camera ch'ebbero luogo a Donaueschingen il 25-26 luglio u. s. Si danno i programmi, i testi dei canti, notizie sui vari autori, ritratti, cenni illustrativi e temi dei lavori eseguiti.

H. HOLLE. - *Das neue deutsche Chorlied.* (Il nuovo Lied corale).

In Germania, secondo l'A., la composizione corale a grandi masse è abbandonata, e si ritorna alla musica

vocale per poche voci, da 4 a 12. Si parla dei vari lavori tedeschi in questo nuovo genere affine al madrigale.

T. WIEHMAYER. - *Schlusswort zur «Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns».*

E. TETZEL. - *Die Taktstrichreform.*

Due nuovi scritti sulla discussa riforma della notazione riguardo alla stanghetta di battuta, secondo la teoria di Riemann.

DR. K. HOLL. - *Neue Orchestermusik in Prag.* Critica alle musiche eseguite a Praga dalla Società per le nuove musiche. I maestri italiani non sono troppo gentilmente trattati.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 agosto 1925.

DR. L. HIRSCHBERG. - *Wellen und Wogen bei Wagner und Loewe.* (Onde e marosi in Wagner e Loewe).

Si mostra con parecchi esempi musicali come Loewe sia stato un vero precursore di Wagner nella pittura musicale delle onde e del loro movimento.

DR. E. H. MÜLLER. - *Johann Abraham Peter Schultz.*

Notizie storiche con ritratto di questo teorico e compositore, di cui il 10 giugno u. s. ricorreva il 125º anniversario della morte.

W. BERTEN. - *Reformatorsche Notwendigkeiten.* (Necessità riformatrici).

Per diffondere ed innalzare, non solo la cultura musicale, ma anche l'amore alla musica, si invocano l'istituzione di biblioteche popolari musicali, con letture ravvivate da esempi pratici, esecuzioni, riunioni pratiche.

15 agosto 1925.

DR. W. GEORGII. - *Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.* (La musica pianistica degli ultimi decenni).

Continuazione d'uno scritto interrotto da lungo tempo. Qui si parla della musica francese ed italiana, senza benevolenza.

DR. E. H. MÜLLER. - *Orlando Gibbons.*

In occasione del 3º centenario della morte (5 giugno) si trameggia la possente figura di quello che, con Gugl. Byrd, segna le massime altezze della musica britannica.

E. KILIAN. - *Beethovens Fidelio und seine literarische Vorlage.* («Fidelio» di Beethoven e la sua base letteraria).

A proposito del recente volume del *Beethoven Aufsätze* di A. Sandberger, si confronta *Fidelio* nelle sue due versioni, con *Léonore* o *L'amour conjugal* di Bouilly, da cui l'opera beethoveniana trae origine.

W. MECKBACH. - *Ausdruckskunst.* (Arte d'espressione).

Si discutono e si precisano vari termini usati da P. Bekker nel suo libro su R. Wagner, di cui l'arte venne appunto qualificata « arte d'espressione ».

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, settembre 1925.

Numero speciale dedicato a Venezia, in occasione della riunione e delle esecuzioni

della Soc. Intern. delle Nuove Musiche. La interessante pubblicazione contiene i seguenti scritti: A. CASELLA. *Agli ospiti.* - E. WELLESZ. *Venezia e la musica.* - G. F. MALIPIERO. *Musica italiana.* - M. LABROCA. *Vita musicale.* - A. DAMERINI. *Folklore.* - F. LIUZZI. *Opera.* - CONTE DI S. MARTINO. *Accademia di Santa Cecilia.* - V. RIETI. *Su Verdi.* - A. CASELLA. *La reazione.* - P. STEFAN. *Wagner, Nietzsche, Verdi.* - A. WEISSMANN. *Italia e Germania.* - A. COEUDROY. *Italia e Francia.* - I. GLENOW. *Italia e Russia.*

Seguono questi scritti personali: A. CASELLA. *Giovani compositori.* - G. ROSSI-DORIA. *Franco Alfano.* - M. LABROCA. *Alfredo Casella.* - F. LIUZZI. *Mario Castelnuovo Tedesco.* - M. LABROCA. *G. Francesco Malipiero.* - G. ROSSI-DORIA. *Ildebrando Pizzetti.* - S. A. LUCIANI. *Ottorino Respighi.* - A. WEISSMANN. *Toscanini.* - G. WINTERNITZ. *Bologna.*

Sono inseriti ritratti di F. Alfano; R. Zandonai; O. Respighi; G. F. Malipiero; M. Castelnuovo-Tedesco; V. Rieti; E. Wolf-Ferrari; I. Pizzetti; A. Toscanini.

NUOVISIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

POLO (E.)

Composizioni di celebri Autori trascritte

Volume I (E. R. 532).

BONPORTI (F. A.). - *Lamento* (dall'Op. 1).
BACH (G. S.)-WILHELMY (A.). - *Aria* sulla 4ª corda (dalla Suite in Re).
BACH (G. S.). - *Bourrée* (dalla 3ª Suite per Violoncello).
HÄNDEL (G. F.). - *Largo* (dall'Opera *Serse*).
MARTINI (G. B.). - *Gavotta*.
MOZART (W. A.). - *Minuetto* (dal Divertimento in Re).

Volume II (E. R. 533).

SCHUBERT (F.). *Momento musicale* (Op. 94).
SCHUMANN (R.). - *Canto della sera* (dall'Op. 85).
SCHUMANN (R.). - *Rêverie* (dall'Op. 15).
TSCAIKOWSKI (P.). - *Canto senza parole* (Op. 2. N. 3).
CATALANI (A.). - *In sogno* (dalle « Impressioni »).
MARTUCCI (G.). - *Notturmo* (Op. 70. N. 1).

EDIZIONI G. FICORDI & C.



Il "Festival," Veneziano

Il Maestro Alfredo Casella è senza dubbio un musicista dalla solida e profonda cultura, dotato di una intelligenza non comune, che egli esplica brillantemente nelle varie manifestazioni della sua vita artistica, vuoi come compositore di tipo ultra moderno, vuoi come pianista, ben agguerrito ed elegante, vuoi come articolista vivace e simpatico, vuoi, infine, come propagandista e organizzatore sagace e instancabile.

L'opera sua di organizzatore ha culminato, in questi ultimi tempi, nella fondazione della «Corporazione delle nuove musiche», la cui missione è il diffondere in Italia la conoscenza delle musiche di autori italiani o esteri dalla fisionomia spiccatamente moderna e, in modo speciale, di «avanguardia».

La «Corporazione delle nuove musiche» è stata questa volta prescelta dal Comitato della Società internazionale per la musica contemporanea, di cui è presidente il Sig. Edw. J. Dent, per organizzare il Terzo Festival di musica da camera (i due precedenti ebbero luogo a Salisburgo e a Praga), che si è svolto a Venezia, nel magnifico ambiente della Fenice.

Ai Concerti vi è stato quasi sempre un largo concorso di pubblico, nel quale bisogna tuttavia annoverare un considerevole stuolo di zelatori, da ogni parte accorsi, e di forestieri che si indugiavano nella divina Venezia per godersi le tiepide giornate settembrine. Molta parte di tal pubblico si era preventivamente abbonata, e aveva dato in tal modo all'intrapresa una base finanziaria notevole, arricchita anche da altri contributi, fra i quali quello del Governo italiano.

Quanto all'esito dei Concerti, è difficile pronunciarsi, data la qualità speciale di uditorio che, come si è detto, vi assisteva.

Possiamo solo dire che agli applausi calorosi, con i quali furono accolte alcune composizioni, fecero spesso contrasto le aperte disapprovazioni o i segni di tremenda noia e anche di invincibile disgusto espressi per talune altre.

Se difatti non potranno disconoscersi le ra-

gioni di aver presentato al pubblico internazionale della Fenice il Quartetto d'archi di Korngold, il giovane e già famoso autore della Città morta, o la Serenata op. 24 per vari strumenti e una voce di Schönberg, o le Stagioni italiane di Francesco Malipiero, o la Sonata per pianoforte di Strawinski, la quale ultima, però, per il suo contenuto inaspettatamente scarlattiano, parve quasi una «presa per il bavero», nessuna ragione o giustificazione può esservi stata per aver ammanito allo stesso pubblico delle esecuzioni di musiche insipide o irritanti quali — per citarne solo alcune — la vacua Sonata per violoncello di Cassadó, o quella, esasperantissima, per violino solo di Zoltan Szekely, o il Duo per violino e violoncello di Eisler, o la insopportabile Sonata per pianoforte di Schnabel o la balorda pagina musicale per sei trombe di Carl Ruggles.

Dell'esecuzione non può dirsi che un grande bene. Essa era affidata a interpreti di autentico valore, quali ad esempio, il violinista Szekely, il flautista Fleury, il violoncellista Cassadó, il soprano Spinella Agostini, il quartetto viennese, oltre a Casella, il quale dette il suo valido concorso di pianista a parecchie esecuzioni d'insieme e a quella delle Stagioni italiane di Malipiero.

Per quanto riguarda il contributo dato dall'Italia a questa manifestazione di musica contemporanea, la meraviglia non è stata scarsa. Possibile che la odierna musica italiana da camera non possa essere decorosamente e ufficialmente rappresentata che dal solo Malipiero, Rieti e Labroca?

Tutti si sono domandati, con edificazione, perchè dei musicisti contemporaneissimi e degnissimi quali Pizzetti, Respighi, Alfano, lo stesso Casella, Tommasini, Castelnuovo, Davico, e parecchi altri ancora, siano stati considerati come del tutto inesistenti.

Ora, se una tale esclusione avesse dovuto avere uno speciale significato, che in verità non arriviamo a intuire, in tal caso sia la Società internazionale per la musica contemporanea, che la Corporazione delle nuove musiche avrebbero dovuto spiegarlo in termini precisi.

In mancanza di ogni spiegazione, a noi non resta che deplorare vivamente ciò che si è fatto, o, meglio, non si è fatto.

PAN.

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

Il Trittico di Pierrot

Con questi tre episodi del maestro Luigi Dall'Argine si è iniziata a Brescia una riuscita tournée. Il primo, dal titolo *Le tre serenate*, era già stato apprezzato dal nostro pubblico al teatro Dal Verme nell'interpretazione della Compagnia Riccioli; gli altri due, *Il Manichino*, e *Il ritratto di Colombina*, si eseguivano per la prima volta. Il successo è stato favorevolissimo per tutti e tre gli atti che si adornano di una musica melodica ed ispirata, fine ed elegante nello strumentale.

Dirigeva lo stesso autore, assai festeggiato, ben coadiuvato dai cantanti, le sorelle Andreina e Carmen Manai, il tenore Pessina e il baritone Anceschi.

⊗ A Monte S. Savino (Arezzo) sono piaciuti tre atti lirici, dal titolo *Spergiura*, del concittadino maestro Giuseppe Gigli, su libretto di Viareggi Menotti.

⊗ Nell'ultimo fascicolo, elencando le numerose nuove operette rappresentate negli ultimi mesi, abbiamo ommesso *Il marito di Jeannette* del maestro Grifi, datasi al Dal Verme con buon esito.

⊗ Con lodevoli intenzioni artistiche si sta svolgendo al nostro Carcano una stagione lirica, accuratamente diretta dal maestro Terni. Si sono finora rappresentate, lietamente accolte, *Bohème* (signore De Santis e Mirella, tenore Pintucci, baritone Borgonovo); *Rigoletto* (signorina Gentili, baritone Piazza, tenore Luzzi); *Tosca* (signorina Carrara, tenore Pintucci, baritone Bonini); *Traviata* (Mafalda De Voltri, tenore Raiceff, baritone Borgonovo).

⊗ *Gialletta e Romeo* di Zandonai, diretta dall'autore, è stata calorosamente applaudita a Varese da un pubblico elettrissimo, tra il quale si notavano i maestri Toscanini, Panizza, Vittadini, il comm. Scandiani ecc. Tutti i principali brani sono stati sottolineati da unanimi consensi, tramutatisi in ovazione alla fine di ciascun atto.

Esecutori vocali molto apprezzati: il soprano Corona, il tenore Caceffo, il baritone Togliani. Dello stesso Zandonai è pure assai piaciuta, a Lucca, ove si dava per la prima volta, *Franческа da Rimini*, protagonista la signorina Mainardi, un'eccellente promessa per la scena lirica, direttore Sturani.

⊗ Proseguono le commemorazioni pucciniane, improntate sempre al più commosso rimpianto e ricordo per il grande scomparso: a Montegiorgio opera *Butterfly*, protagonista la Baldassarre-Tedeschi, direttore Alaleona il quale pronunciò commosse parole, esecuzione di Cri-

santemi, da parte del Quartetto di Roma; a Borgo S. Donnino, *Bohème*, discorso dell'on. Cappa; a Bolzano, *Manon*, discorso dell'on. Ciarlantini; a Cento, *Butterfly*, direttore Bagnoli, discorso dell'avv. Pedrini ed esecuzione di *Crisantemi*; a Castiglione delle Stiviere, *Fanciulla*, discorso dell'on. Cappa; ad Altedo, *Tosca*, discorso di Zangarini.

⊗ *Dona Flora*, opera del compianto maestro pugliese Van Westerhout, si è data con successo, recentemente, a Trani e a Mola, sua città natale.

CONCERTI

⊗ Il 12 u. s. a Villa d'Este di Tivoli si è inaugurata l'«Accademia musicale» (della quale parliamo in uno degli ultimi fascicoli), presenti i Ministri Volpi e Fedele, l'Ambasciatore degli Stati Uniti e altre cospicue personalità.

Tenne il discorso inaugurale il comm. Colasanti, al quale seguirono il Ministro della P. I., Mario Corti a nome dell'Istituzione, ed Ernesto Consolo, che parlò in inglese.

Si svolse quindi un interessante concerto. ⊗ Come parentesi del Festival, ha avuto luogo a Venezia un concerto assai gustato ed applaudito della cantatrice Marya Freund e di Alfredo Casella.

⊗ Nella Cattedrale di Vicenza ha offerto un concerto d'organo il maestro P. A. Jon di New York, suscitando vero entusiasmo per doti di tecnica e interpretative, in un interessante programma, comprendente anche due sue composizioni classiche.

Direzione Concerti
Carlotti - Aldrovandi
 VIA ANDEGARI, 12
 MILANO (2)

Angagements-Arrangements in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
 FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
 JAROLAV KOCIAN - Violinista
 ARNOLD FOLDESZ - Cellista
 CLELIA ALDROVANDI - Arpista
 Trio PIZZETTI-SERATO-MAINARDI
 QUARTETTO POLTRONIERI
 QUINTETTO A LEGNI DI FIRENZE

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE
MUSICALE

GENEST (E.). — *L'Opéra-Comique connu et inconnu*. (Libr. Fischbacher, Parigi).

È la storia dell'Opéra Comique dalle origini sino ai nostri giorni, ma la storia del teatro parigino che porta questo nome, non già la storia della forma rappresentativa; ed in tale senso il libro è interessante, perché traccia la via e le peripezie percorse dal teatro parigino, in maniera riassuntiva, e corredata da indici, nomenclature di sale teatrali, ordini cronologici, Bibliografie, ecc.

Ma parrebbe inevitabile che una storia dell'istituzione dove si affermò e si andò trasformando sino ad oggi una forma d'arte, fosse inseparabile dalla storia della forma stessa, almeno nelle linee generali. Invece fino dalle prime pagine si sente che M. Emile Genest non ha molta confidenza colla storia della musica in genere, e nemmeno con quella dell'opera in specie. La parte che riguarda il medio evo ed il sorgere del teatro all'aperto, sono d'una debolezza palese. I rapporti, o meglio: le lotte fra teatro comico francese ed italiano, non potevano non aver parte importante in questo lavoro. Ma, senza stupirci del malanimo dell'A. per gli italiani (stupiremmo anzi se non fosse così), osserviamo che egli non distingue mai tra opera buffa e commedia, senza che manchino gli equivoci anche col melodramma. Le pag. 41-45 non lasciano dubbi in proposito. Invece delle povere parole di pag. 43 sulla commedia dell'arte, l'A. avrebbe fatto bene a rendersi conto se e quale parte vi aveva la musica. Data questa mentalità non ci fa meraviglia che l'A. non accenti mai alla differenza radicale esistente tra l'opera buffa italiana, dove si cantava sempre, e l'opéra comique francese, dove, come nello Sigisiel tedesco, e come nella comedia armonica spagnuola, si alternava il canto e la recitazione.

E nemmeno ci stupisce che l'A. non accenti all'evoluzione dell'Opéra comique, che dopo la rivoluzione perdette il suo carattere buffo. M. Genest dà tanti particolari anche poco significativi, ma non gli passa neanche per capo di spiegare come il repertorio del teatro ch'egli illustra miri così a fondo il suo carattere. Eppure, la cosa non sarebbe stata inutile, anche dal punto di vista dell'importanza artistica dell'istituzione parigina; perché dal « capolavoro » del tempo di Monnet a *Pelléas et Mélisande*, la strada è lunga, non proprio diritta, e non poco ascendente.

EINSTEIN (A.). — *Geschichte der Musik*. (B. G. Teubner, Lipsia).

Una Storia della Musica in 130 pagine? Sì, e di non comune valore; ma non è destinata ai dilettanti, né ai candidati alla licenza normale delle Scuole Musicali. È una densissima visione del corso dell'arte musicale, ottima solo per quelli che abbiano già una cultura storica complessiva, e che amino e conoscano già bene la musica.

Qualunque uomo di senso intende subito l'arduo compito postosi dall'A., ma noi crediamo ch'egli l'abbia validamente assolto. Visione netta in direzione ed acuta in profondità, esposizione semplice, senz'ombra di orpelli d'insulte scientificità. Insomma, un piccolo libro raro.

Un secondo volume d'appena 87 pagine d'uguale formato, contiene esempi musicali, che illuminano l'esposizione storica nel modo più desiderabile, da un Motetto del 1200 fino al 1° tempo del Quartetto op. 33, II, di Haydn.

Raccomandiamo vivamente questo bel lavoro ai professori di Storia Musicale.

DE RENSI (R.). — *Anime Musicali*. (Roma, Magliano & Strini).

Il piccolo libro trama prima de La sensibilità musicale nei poeti, letterati e filosofi, e poi separatamente di Leonardo, di D'Annunzio, Lenau, Giorgio Sand, Nencioni, Tarchetti, Orlandi, Walter Pater. Il tema è d'una grande ampiezza e profondità, ma l'A. non oltrepassa limiti abbastanza ristretti. Già il volume è fatto certo per un pubblico che non ama cose ardue, ed in tale ambiente le pagine del De Rensis si leggono con piacere.

D'ALESSI (D. G.). — *Il tipografo flamingo Gerardo de Lisa cantore e maestro di cappella nella Cattedrale di Treviso (1463-1496)*. (Tip. A. E. R., Veduggio).

Notizie storiche su questo maestro quattrocentesco, che finora era noto quasi solo come eccellente tipografo. La cappella del Duomo di Treviso è stata un centro d'ammirabile attività musicale durante il 1500, quasi una succursale di S. Marco a Venezia. Non molti sanno che, mentre l'archivio di S. Marco andò disperso vergognosamente, il Duomo di Treviso conserva tuttora il suo archivio intatto, ricchissimo di polifonie, anche in partitura, con un catalogo cinquecentesco che permette di verificare l'integrità del prezioso fondo. Il prof. D'Alessi si occupa da anni con amore della sua Cappella e del venerabile e prezioso tesoro. Noi speriamo che monografie simili vengano redatte su quanti maestri è possibile, così da preparare i materiali per una futura Storia della Musica Italiana.

GIULIO BAS.

Der Bär. (Breitkopf & Härtel, Lipsia).

È l'Annuario per il 1925 della grande Casa editrice, ed è dedicato a Goethe. La maggior parte degli scritti tratta naturalmente dei rapporti corsi tra il massimo poeta tedesco e quell'editore, che fu fino da principio un focolare di cultura tedesca, e dei rapporti personali colla famiglia Breitkopf. Sono aggiunti brevi studi sui rapporti tra Goethe e Beethoven, sull'« Armonica a vetri », strumento proprio del tempo di Werther, e sui recenti *Lieder* con testo goethiano. La bella pubblicazione è presentata con gusto squisito anche nella stampa, ed è arricchita da fac-simili d'autografi, da ritratti, da disegni.

DETTE (A.). — *Nikisch*. (L. Joachim, Lipsia).

Monografia dove sono raccolti i dati biografici, i ricordi personali propri e raccolti dai più intimi, su quel maestro che fu un vero mago della bacchetta e che usava tale magia come mezzo per bene interpretare le grandi opere d'arte. Lo scritto è diviso in capitoli, dedicati ognuno ai rapporti del maestro con un dato centro musicale, oppure ad un dato periodo della sua vita. È un libro che si legge con piacere.

LUNELLI (R.). — *Mozart nel Trentino I*. (A. Scotoni, Trento).

Estratto dagli *Studi Trentini*, che è solo un inizio. Una prima parte dà notizie su don Domenico Pasqui, buon musicista, allievo di Leop. Mozart, e su G. G. Ferrari, G. Untersteiner, Fr. Fajer. — Poi si danno particolari sui primi soggiorni a Rovereto del piccolo V. Mozart.

O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

FARA (G.). — *Canti di Sardegna*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Momento*, Torino.

Il pastore sardo, il quale — nelle vallate dense d'ulivi o negli altipiani macchiate di casti e di lentichi, tra le ginestre profumate e le zicche erboree — riempie del suo canto lenno, triste e monotono il vasto silenzio delle sue solitudini, evoca — ignaro — con la sua voce, inflessioni le quali non molto differiscono sostanzialmente da quelle che, secoli e secoli (e forse millenni) or sono, i suoi antichi progenitori — pastori e agricoltori anch'essi — lanciavano per i cieli azzurri e sterminati, in quegli stessi luoghi e, forse, in quegli stessi atteggiamenti...

La Sardegna è infatti una delle poche regioni, non solo d'Italia, ma d'Europa, dove l'elemento unico primitivista in gran parte conservato immune da infiltrazioni estranee; a ciò certo deve aver contribuito un complesso assai vario di cause (la posizione geografica dell'isola, le sue caratteristiche fisiche e geologiche, le sue vicende storiche, ecc.) ma soprattutto la natura psicologica del popolo sardo, il quale — pur cordialmente e squisitamente ospitale — è, per tradizione e sentimento, fiero e tenace conservatore dei propri usi e lentamente diffidente verso ogni parvenza di novità: basti solo accennare alle aspre difficoltà incontrate in Sardegna per applicare all'agricoltura (la quale si trovava fino a pochi anni or sono in uno stato quasi assolutamente primitivo) alcune migliorie fondamentali e l'uso di meno rudimentali strumenti di lavoro.

Queste brevi premesse danno subito rilievo alla somma importanza etnofonica di canti sardi, i quali, per la loro purezza, possono portare un prezioso contributo anche allo studio della etnica comparata: forse che, nel ripeterli monotono, sconsolato, incessante di queste note, non traspare qualche cosa del pigro fatalismo orientale e non si rileva chiaramente l'affinità dell'« etnos » primitivo sardo con quello nord-africano?

Ma l'interesse di questi canti — rimasti finora quasi completamente ignoti fuori dell'isola — trascende il puro valore etnico e storico, per raggiungere importanza perciò anche estetica; una particolare importanza perciò acquista a questo riguardo la recente pubblicazione di un dialetto musicologo sardo, appassionato studioso e raccoglitore di Folklori: Giulio Fara.

I canti etnici di ogni regione riflettono sempre allo stato più puro — diremmo quasi cristallino — le più profonde

ed essenziali caratteristiche psicologiche del popolo che li ha generati: sono come un'acqua di limpidissima fonte, che lascia scorgere il più intimo e recondito substrato.

I canti sardi sono per lo più un po' uniformi, tristi, con inflessioni talvolta un po' rude, quasi selvagge e di uno sviluppo ed estensione melodica assai limitati (come tutti i canti veramente etnici); ma essi recano con sé il profumo agreste e sano delle cose naturali e una spontaneità, che è il riflesso di una sensibilità primitiva, ma schietta, non inquinata da tutte quelle false iridescenze, che Demostene denominava i cosmetici dell'anima.

Nella vita sarda il suono e il canto hanno una grandissima importanza; anzi si potrebbe dire che essa è tutta intensamente e profondamente materica: musica che è formata da un numero limitato di temi e non aventi certo la varietà e ricchezza melodica che si riscontrano nei canti di alcune altre regioni italiane (la Sicilia, per esempio), né la loro profonda potenza espressiva; ma che tuttavia presentano caratteri estetici ben definiti e non accervi di pregi.

Su questi temi il popolo sardo adatta le parole delle sue canzoni, ripetendoli spesso invariabilmente — o quasi, secondo anche l'estro individuale — o alternandoli in varia guisa fra loro; di modo che non è infrequente il caso che uno stesso frammento melodico sostanzialmente una ninna-nanna (« nisnisa ») e una canzone funebre (« attittida »), un « maffettu » o una « canzone di bella ». Né si può passare sotto silenzio la speciale usanza ancora invalsa in molti paesi sardi, specialmente nelle ricorrenze festive, in cui i cantori popolari improvvisano, su questi temi, liberamente in gara fra loro.

La tonalità di questi canti è talvolta vaga, indecisa e indeterminabile, con frequenti, repentine e originali transizioni armoniche; ma ciò che costituisce la caratteristica melodica di maggior rilievo è la grande quantità di fioriture (gruppetti, mordenti, trilli, appoggiature) che adornano questi canti, spesso con inflessioni, extra modali o cosiddite da intervalli melodici mistimi (un terzo o anche un quarto di tono) complementare diavoli al nostro sistema musicale comune.

I canti sardi hanno in generale un carattere monodico; alcuni però — propri di speciali circostanze festive, nuziali o funebri — richiedono la comparazione completa o parziale del coro; non mancano poi nemmeno esempi di una certa rudimentale polifonia nei così detti canti « a memoria » o « a concordia »: in questi casi una voce — per lo più il tenore — eseguisce la melodia principale con le parole, mentre i bassi, con voci gutturali e roche, fanno da pedale e altre voci — soprani e falsetti — ricamano, vocalizzando, melismi avariatissimi.

Quanto alla natura e al timbro delle voci, sono da rilevare alcuni caratteri particolarissimi: i tenori e i soprani cantano per lo più con timbro aperto (specialmente nelle note acute), sgargiante, talvolta alquanto nasale e tremolante; i tenori poi, con marcatissimo meccanismo di testa, possono ascendere fino a note acutissime della gamma, fino a gareggiare in estensione con le voci femminili di contralto; i bassi invece, con marcato appoggio di petto, emettono suoni profondissimi, spesso un po' rochi, che conferiscono ai loro canti quello speciale carattere selvaggio, che impressiona vivamente l'ascoltatore forestiero.

I sardi usano oggigiorno talvolta accompagnare il loro canto con la chitarra o la fisarmonica (susetta): strumenti entrambi di importazione straniera; ma esistono degli strumenti antichissimi, i quali sono assolutamente indigeni e che vengono non infrequentemente usati ancora attualmente: primo fra tutti e tipico le « launeddas », dette anche « aenas », (derivazione etimologica da aena), che non può non richiamare alla mente il

« ... gracili modulatis avena »
virgiliano.

Questo strumento, di carattere decisamente agreste, risulta composto da tre canne di varia lunghezza, che si rimboccano e si suonano contemporaneamente: una — più grossa — finge da bordone, le altre — aventi ciascuna quattro fori rettangolari — danno varie note. Il suono di questo strumento è piuttosto gracile, di timbro alquanto nasale e, forzatamente, monotono.

Oltre le « *laneddas* », si possono ancora ricordare alcuni strumenti, più o meno primitivi, usati in Sardegna, dei quali alcuni, più che suoni, danno propriamente rumori, ronzii o fischii: il « *pipaiolu* » o « *sulite e tamburinu* » (tambolo e tamburino), il « *flauto de canna* », il « *trunfa* » (scacchiaspenti) e altri di minore importanza.

In rapporto poi alla poesia, il Fara distingue due principali forme: il « *muffettu* » e il « *matta* ». Il primo, originario delle regioni meridionali, è assai breve e costituisce forse la forma più antica e primitiva; il secondo è a strofe più lunghe, per lo più senza rime o con rime disordinate.

* * *

L'amore, nelle sue forme più svariate e con tutte le infinite sue gradazioni (esaltazione, gelosia, odio, disdegno, ecc.) è il sentimento che più ampiamente e profondamente anima i canti del popolo sardo, il quale, malgrado l'apparenza rozza e primitiva, riesce a trovare espressioni ed immagini traboccanti non solo di affetto, ma anche di delicatezza, quando l'amore accelera i palpiti del cuore:

*In sa matt' e su splica
Canta s'arrossignola
Su cora mia è pificu
Ci capia tai solu.
Dus coras suntu unius
Senz'e sciri comenti:
Parinti dividias
Ma est una salamentu.*

(Sulla pianta di lavanda canta l'usignuolo; il mio cuore è piccolo, ci stai tu solo. Due cuori sono uniti senza sapere il come: sembrano divisi, ma è uno solamente).

E altrove:

*De sa ventana mia
Una colomba morta
No dà'olla dividia
Su cora dà'olla tottu.
A s'arrosa bianca
Ci sta beni gravellus
Accostadind' accantu
Becca con ogna bellus.*

(Dalla finestra vedo una colomba morta. Non lo voglio diviso il tuo cuore, lo voglio tutto. Alla rosa bianca stan bene garofani: vienli a me accanto, becca con occhi belli).

Non stupisce conoscendo l'irriducibilità del temperamento sardo, di trovare espressioni violente d'un sentimento che non ammette transazioni:

*Mi bidas morta innoche
Si de me non l'appenas
Bellus pura e rara.*

(Mi vedrai morto qui, se di me non avrai pena, bellezza pura e rara).

Come in molti canti indiani — altra volta esaminati — la donna è spessissimo paragonata alla colomba:

*Aiò, ahenis colomba
A su giardinu a l'amare*

(Andiamo, vienli, o colomba, al giardino ad amarti).

*Con penas vivo lontanu
Dae sa colomba mia.*

(In pena vivo lontano dalla colomba mia).

Ma si podia olare

Ti dia mirare colomba.

(Ma se potessi volare, vorrei a mirarti, colomba).

Soffuso di grazia nelle parole e di un senso di soave accostezza nell'andamento melodico è il seguente « *muffettu de tristura* » (momento melanconico):

*Trista passirillanti
omenti m'assimillanti
A prangi po s'amanti
E puita mi consillas?
Trista passirillanti
Cand'happ'essi interrada
Trista passirillanti
Faimi custa cantada.*

(Mesto usignolo, quanto mi somigli! A piangere per l'amante perchè mi consigli? Mesto usignolo, quando sarò sotterra, o mesto usignolo, fammi questa cantata).

Vivo contrasto col precedente, forma invece questa serenata:

*Oh! bedda pizzinna chi fai?
E cu li becci ti la piffi?
Li becci sanno dà boni consigli
Ma cu li giovanetti megliu stai.*

(Oh! bella fanciulla che fai? Te la prendi con i vecchi? I vecchi sanno dar buoni consigli, ma con i giovanetti meglio stai).

Lungo sarebbe ancora parlare delle *sinde-nanne* vaghissime, delle canzoni festaiole, delle canzoni da ballo (spesso su parole senza significato o senza nesso logico, come nei canti popolari di altre regioni) e delle canzoni satiriche; comuni pure, in Sardegna, sono le laudi sacre (dette « *goccius* » nel sud, « *gogos* » nel nord): diffusissime sono quelle in lode e in onore di S. Eusio, guerriero protettore dell'isola.

La forma di danza passapa è il giro tondo, eseguito per lo più al suono degli strumenti vocali, talvolta con accompagnamento di voci, le quali, in questo caso, coll'appoggio nasale procurano di imitare e fonderli col timbro delle « *laneddas* ».

* * *

Il popolo sardo è stato sempre male conosciuto e quindi poco apprezzato; solo recentemente la grande guerra, commentando col sangue i vincitori dell'isola gloriosa con la patria, ha permesso una più esatta valutazione delle risorse naturali di quella regione e un più intimo collegamento spirituale con quel popolo forte, buono, devoto fino al più puro eroismo e alla più fulgida abnegazione...

Per amare queste sue virtù bisogna apprezzarle e per apprezzarle bisogna conoscerle: ben vengano dunque anche questi canti, i quali ci recano, col profumo — agreste, ma sano — degli altipiani sardi, un'eco di vita sincera e un riflesso dell'anima di quel popolo semplice, umile e generoso...

LUIGI COCCIO.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

FORINO (L.).

E. R. 479. - Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista sul Pianoforte.

E. R. 474. - Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista sul Violino.

Secondo i programmi dei Conservatori ed Istituti d'Italia.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



NOTIZIE

⊗ Ricchissimo si annuncia il programma musicale del Teatro di Torino (lo Scriba rimodernato e ribattezzato) che si inaugurerà a fine novembre. Tra le opere figurano *L'Italiana in Algeri* di Rossini, *L'Arianna a Nasso* di Strauss, nuovissima per l'Italia, una di Gluck (forse *l'Alceste*), due moderne, e inoltre la *Messa di requiem* di Verdi. Si prepara anche, per Quaresima, *Abramo e Isacco* di Belcari per il cui « mistero » la musica è stata scritta da Pizzetti. E per la stessa epoca pare anche decisa la rappresentazione in italiano dell'*Heure espagnole* di Ravel, tradotta in italiano. Direttore (si avrà un'orchestra stabile) sarà il maestro Gui.

Seguiranno diversi concerti orchestrali, la cui direzione, oltre che allo stesso Gui, verrà affidata ai maestri Molinari, Calusio, Strauss, Scherchen, Rhéné-Baton, Goessens, Ansermet; ed anche la musica da camera avrà non poche udizioni riservate ai più noti solisti.

Il coro speciale e l'orchestra, infine, eseguiranno lavori antichi e moderni. Sono state anche scritturate una numerosa società corale tedesca e la *Tempia-Palestrina*.

⊗ Il nostro Teatro del Popolo sta per inaugurare la sua stagione musicale affidata al maestro Carlo Gatti. Oltre il Quartetto Poltronieri si avvicenderanno i pianisti D'Erasmus, Rossi, Zecchi e signorina Sansoni; i violinisti Barison e Kocian; i violoncellisti Valisi e Földesy, e rinomatissimi artisti di canto, quasi tutti della Scala. Si presenterà un coro di nuova istituzione, preparato dal maestro Dentella; si avranno esecuzioni dei madrigalisti renani, della F.A.M.I., conferenze di Torre Franca e Rusolo, e verranno rappresentati *I misteri giudiziari* di Cattozzo (direttore Fabbroni, interpreti le signore Ferraris Capuana e il Beuf). Completano il programma alcune manifestazioni mimo-plastiche, eseguite dalla signora Mazzucchelli, e cinque concerti sinfonici.

⊗ Elisabetta Oddone (cantatrice) e Carlo Lonati (pianista) daranno da novembre ad aprile un concerto mensile alla Camera Armonica presso il Circolo « Vita Nuova » in via Gorani, n. 4. Tutte le esecuzioni sono distinte da un

titolo programmatico denotante il genere di musiche che si eseguiranno: *Musiche del popolo*; *Per il Natale*; *Bagattelle musicali*; *Per ricordare il passato*; *Evocazioni romantiche*; *Risonanze slave*.

⊗ Volendo degnamente commemorare il XXV anniversario della morte di Verdi — che cadrà nel prossimo gennaio — l'ing. Giulio Gatti-Casazza ha affidato al maestro Carlo Gatti la pubblicazione d'un libro di carattere storico-biografico-musicale che raccoglie la materia dei più importanti studi, finora usciti, sull'arte e sulla figura del Maestro e aggiunge ad essi elementi e documenti non ancora noti, in modo da formare un'opera quanto più possibile completa. L'edizione, che verrà curata da una Casa editrice di chiara rinomanza, verrà posta in vendita nell'ottobre 1927, venticinquesimo anniversario dell'apertura della Casa di riposo dei musicisti, a beneficio della quale, l'ing. Gatti-Casazza devolverà gli eventuali utili.

⊗ Anche a Busseto — a parte le già annunciate esecuzioni verdiane — è sorto un Comitato, presieduto da Lino Carrara, che pubblicherà una Rivista di tutte le commemorazioni di Verdi che avverranno nel 1926.

⊗ Alla Scala è stata trasportata la statua di Puccini che verrà prossimamente inaugurata.

E' opera dello scultore Troubetzkoi che ha raffigurato il maestro all'epoca della *Manon* e della *Bohème*.

⊗ Il prof. Gaetano Cesari, critico del « Corriere della Sera » ha conseguito la libera docenza in Storia della musica.

⊗ Il tenore Tito Schipa ha fatto donazione d'un milione per l'istituendo Liceo Musicale di Lecce.

⊗ Il maestro Giacomo Setaccioli, già Vice Direttore e professore di Composizione a Santa Cecilia in Roma, è stato nominato Direttore del R. Conservatorio Cherubini di Firenze. Egli ha diretto una nobilissima circolare agli insegnanti affermando che il Conservatorio oltre che centro moderno di educazione dovrà essere emanazione di ogni più alta manifestazione d'arte.

⊗ Mentre si stanno dando gli ultimi tocchi al cartellone della Scala — in cui figureranno certamente, come novità, *Turandot* di Puccini, *Il martirio di S. Sebastiano* di d'Annunzio-De-

bussy, *Kovancina* di Moussorgsky, *l'Usignolo* di Stravinsky, *l'Enfant et les sortilèges* di Ravel, ecco i programmi, quasi definitivi, degli altri principali teatri:

ROMA (Costanzi), direttore Edoardo Vitale: *Turandot*, *Gioconda* e *il suo Re* di Jachino, *Cena delle beffe*, *Laurette* di Landi (novità), *Don Carlos*, *Otello*, *Francesca da Rimini*, *Rigoletto*, *Aida*, *Barbiere*, *Walkiria*, *Gioconda*, *Iris*, *Bohème*, *Chénier*, *Carmen*.

TORINO (Regio), direttori Bavagnoli e Marinuzzi: *Marouf* di Rabaud, *Oberon* di Weber, *Parsifal*, *Manon Lescaut*, *Trovatore*, *Falstaff*, *Mefistofele*, *Cena delle beffe*, *Elixir d'amore*, *Lakmé* di Delibes.

NAPOLI (S. Carlo), direttore Neri: *Mefistofele*, *Walkiria*, *Bohème*, *Boris* (diretta dal maestro Cooper), *Chénier*, *Adriana*, *Traviata*, *Butterfly*, *Francesca*, *Barbiere*, *Don Carlos*, *Trovatore*, *Pagliacci*; e le novità *I Cavalieri di Ekebà* (diretta da Zandonai), *I quattro rusteghi*, *I Carnasciali* di Luccetti, e *Fiordispina*, del maestro Lunghi.

GENOVA (Carlo Felice), direttore Marinuzzi: *Traviata*, *Asrael*, *Aida*, *Fanciulla*, *Oro del Reno*, *Manon* (M.), *Cavaliere della Rosa* e *Jaquerie*.

BOLOGNA (Comunale), direttori Guarnieri e Bellezza: *Lucia*, *Sigfrido*, *Cena delle beffe*, *Tosca*, *Manon* (M.).

BOLOGNA (Duse), direttore Zezetti: *Bohème*, *Butterfly*, *Mefistofele*.

TRIESTE (Verdi), direttori Guarnieri e Berrettoni: *Falstaff*, *Bohème*, *Iris*, *Francesca*, *Vascello fantasma*, *Manon Lescaut*, *Il Cavaliere della Rosa*, *Salomé*, *Gianni Schicchi*, *La cena delle beffe*, *Abisso* di Smareglia.

PALERMO (Massimo), direttore Falloni: *Aida*, *Manon Lescaut*, *La monacella della fontana di Mulè*, *Pagliacci*, *Cena delle beffe*.

COMO (Sociale), direttore Ferrari: *Walkiria*, *Falstaff*, *Gioconda*, *Loreley*, *Butterfly*, e per commemorazione di M. E. Bossi, il suo poemetto *Il cieco*.

⊗ Due città svizzere, Zurigo e Ginevra, avranno nella stagione invernale, programma pucciniano composto di *Madame Butterfly*, *Tosca* e *Bohème*. A Ginevra verrà anche data *Anima allegra* di Vittadini.

⊗ *Resurrezione* di Alfano sarà rappresentata all'Opera di Chicago e in vari teatri francesi e belgi, tra cui Nizza (ripresa) Marsiglia, Lille, Gand.

⊗ Nei programmi del Concertgebouw olandese figurano i nomi di Casella, Malipiero e Respighi, il quale dirigerà personalmente i propri lavori.

⊗ La notizia diffusa del ritrovamento di un prezioso codice musicale del secolo XVI nella chiesa del Sacramento di Ancona, ha suscitato

un certo interessamento negli ambienti colti. Se, per altro, è recente la divulgazione dei pregi del codice, la scoperta di esso risale a circa una dozzina di anni addietro. Per determinarne l'importanza venne allora affidato al maestro Tebaldini, della Cappella Lauretana, il quale lo ha fatto oggetto di attenti studi. Si tratta di un codice a stampa, datato MDXXVIII, che reca composizioni di musica sacra accompagnate da incisioni illustranti sacri avvenimenti. In testa ad una delle ultime composizioni vi è il nome del musicista francese Francesco Layolle. Il volume è conservato in buone condizioni, salvo alcuni lievi danni prodotti dalla umidità. Esso è stato ritirato ora dall'Arcivescovo d'Ancona, monsignor Ricci, che si è recato personalmente a Loreto. Egli ha dichiarato che intende farne dono al Papa per la Biblioteca vaticana.

NECROLOGIO

⊗ In un paesetto dell'Adriatico, a 51 anni, il maestro conte *Giuseppe Bezzi*, ben noto nell'ambiente musicale romano. Direttore di Cappella a S. Maria degli Angeli, apprezzato organista e direttore d'orchestra, professore di canto all'Istituto nazionale di musica, è anche autore di due opere: *L'incantesimo*, tuttora inedita, e *Quo Vadis*, un atto su libretto di Pasquale De Luca, rappresentata con successo ad Ancona.

⊗ Condoglianze vivissime al prof. Marco Anzoletti, per la morte — avvenuta a Mesiano di Trento il 19. IX u. s. — della sua elettissima sorella *Luisa Anzoletti*, squisita poetessa e scrittrice e donna di nobilissimi sentimenti.

⊗ A Vienna, il 15 settembre, quasi improvvisamente, il maestro *Leo Fall*, l'autore della *Principessa dei dollari*. Con Léhar, Oscar Strauss, Kalmann e Gilbert, egli stava in primissima linea fra gli operettisti stranieri, mantenendo il posto guadagnatosi nel 1907 con la *Principessa dei dollari*. Molto successo ebbero dopo anche la *Divorziata*, *Rosa di Stambul*, *Madame Pompadour* e il *Dolce Cavaliere*. Nato a Olmütz nel 1873, Fall aveva trascorso lunga parte della giovinezza a Berlino.

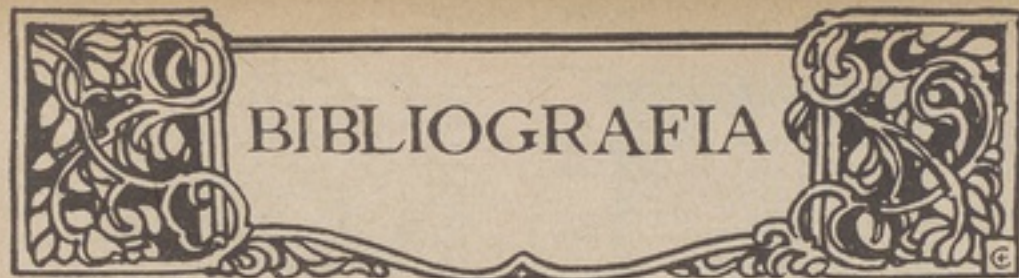
NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

BERTINI (E.)

- E. R. 493. - *Venticinque Studi*. Op. 100.
E. R. 494. - *Venticinque Studi*. Op. 29.
E. R. 495. - *Venticinque Studi*. Op. 32.
E. R. 496. - *Venticinque Studi*. Op. 134.

Revisioni di B. MUGELLINI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



EDIZIONI RICORDI

CANTO Musica sacra

- BOTTIGLIERO (Sac. E.). *Missa pro defunctis duabus vocibus aequalibus* (Tenori e Bassi), concludenda Organico comitante. Op. 119:
— (119923). Completa.
— (119924). Parti cantanti staccate.

CANTO E PIANOFORTE

- CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (119957 al 60). *Quattro Scherzi* per musica di Messer Francesco Redi: I. *La Pastorella*. — II. *Prete Pero*. — III. *Leggenda*. — IV. *Balietella*. Ms. o Br.
— (119983). *1830*. *Trois Chansons* par Alfred de Musset mises en musique sur des fragments de Bach: I. *Chanson de Barberine*. — II. *Chanson de Fortiano*. — III. *Cantate de Bettine*. Ms. ou Br.

PIANOFORTE

Composizioni originali e Danze

- BACH (G. S.). *Toccate e Sonate*, rivedute, con note critiche, la maniera d'esecuzione di tutti gli abbellimenti e l'analisi della forma da B. Mugellini:
— (E. R. 416). Testo italiano, francese e spagnolo.
— (E. R. 417). Testo italiano, francese e inglese.
FOSSE (P.) (R. 926). *The Crocodile's Step*. Fox trot.
GALUPPI (B.) (E. R. 537). II.ª Sonata per Cembalo. (Edizione originale).
— (E. R. 538). II.ª Sonata per Cembalo, trascritta per Pianoforte. (G. Tagliapietra).
LYNDE (L. L.) (R. 903). *Ne ris par!*. Fox trot.
SCHUBERT (F.) (E. R. 480). *Marche*. Edizione riveduta e ritagliata. (G. Tagliapietra).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- PERRACHIO (L.) (119897). *La Lana*. Novella del fratello Grimm. 9 Studi per i piccoli.

ARPA

- RAMEAU (J. Ph.) (E. R. 580). *Rigandon de Dardanus*. Libera Trascrizione (Giulia Principe).
SCHUBERT (F.) (E. R. 588). *Balletto*. Libera Trascrizione. (Giulia Principe).

VIOLINO SOLO

- PRINCIPE (R.) (E. R. 518). *Cadenza* per il Concerto in Sol maggiore di W. A. Mozart.

VIOLINO E PIANOFORTE

- BACH (G. S.) (E. R. 531). *Concerto I in La minore*. (G. Maglioni).

CONSOLINI (G.). Opere di Autori classici italiani, scelte ed elaborate:

- (E. R. 560). CORELLI (A.). *Adagio*.
— (E. R. 561). ARONSTI (A.). *Giga*.
— (E. R. 562). VIVALDI (A.). *Largo*.
— (E. R. 563). — *Giga*.
— (E. R. 564). MARTINI (G. B.). *Melodia*.
— (E. R. 565). PARADISI (P. D.). *Toccata*.
— (E. R. 566). NARDINI (P.). *Larghetto*.
— (E. R. 567). BOCCHERINI (L.). *Largo*.
— (E. R. 568). — *Minuetto*.
— (E. R. 569). — *Rondò*.

- FOSSE (P.) (R. 928). *Dans l'allée profonde*. *Réverie*.
GALLINI (L.) (R. 915). *Improvvisata*.
PRINCIPE (R.) (E. R. 525). *Sei Pezzetti facili in 1.ª e 1.ª e 3.ª posizione*, con l'applicazione del colpo fondamentale dell'arco.

- *Trascrizioni*, liberamente armonizzate ed elaborate:
— (E. R. 507). MATTHESON (G.) *Aria* (sulla 4.ª corda).
— (E. R. 508). HINDEL (G. F.) *Larghetto*.
— (E. R. 509). MARCELLO (B.) *Largo*.
— (E. R. 510). CLEMENTI (M.) *Presto*.
— (E. R. 511). MOZART (W. A.) *Rondò*.
— (E. R. 512). BEETHOVEN (L. VAN) *Allegretto*.
— (E. R. 513). PAGANINI (N.) *Capriccio XVII*.
— (E. R. 514). SCHUBERT (F.) *L'Ape (L'Abelle)*.
— (E. R. 515). SCHUBERT (F. P.) *Allegretto grazioso*.
— (E. R. 516). MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) *Canzonetta*.
— (E. R. 517). *Canto popolare dell'Hainaut*.

QUATTRO VIOLINI con Pianoforte ad libitum

- PRINCIPE (R.) (E. R. 524). *Canzone e Danza*.

QUATTRO VIOLONCELLI

- FORINO (L.) (E. R. 552). *Due Pezzi* per quattro Violoncelli. Op. 27. N. 4: I. *Pregliera sul Preldio della IV Sonata per Violoncello di G. S. Bach*. — II. *Riduzione libera delle Gavotte I e II della VI Sonata di G. S. Bach*. (Partitura e Parti staccate).

ORCHESTRA

- TOMMASINI (V.) (119981). *Chiari di luna: I. Chiesa e Ruine*. — II. *Serenate*. (Partitura - Formato tascabile).

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- BARTHÉLEMY (R.) (119925). *Gondola*. Danse de la Furlana (Danse Vénitienne du XXI siècle). (E. Tavan).
FOSSE (P.) (R. 927). *The Crocodile's Step*. Fox trot.
— (R. 929). *Dans l'allée profonde*. *Réverie pour Violon solo*, Orchestre et Piano-conducteur.
LYNDE (L. L.) (R. 918). *La Java Rigolote*.
NERINI (E.) (R. 912). *Mazzeppa*. Drame lyrique. *Prélude*.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

- CAPRI (A.). *La Musica da Camera dal Clavicembalo a Debussy*. (G. Laterza e Figli, Bari).
 GERBER (R.). *Der Operntypus* J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen. (F. Kistner & C. F. Siegel, Leipzig).
 SCHUMANN (R.). *Stristi sulla Musica e Musicisti*, a cura di R. Longa. (Bottega di Poesia, Milano).
 TEBALDINI (G.). *Marco Enrico Bossi*. — G. P. L. da Palestrina. Discorsi commemorativi. (Tip. Artigianelli, Napoli).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

- ARTIOLI (E. A. G.). *Foglio te. One Step. Parole di F. Strappacorda*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 BRIDGE (F.). *Day After Day*. (R. Tagore). — *Speak to me, my Love*. (R. Tagore). (Augener Ltd., London).
 DEUSMORE (J. H.). *Roadways*. (J. Massfield). — *Elf and Fairy*. (M. Gardenia). (W. Rogers Ltd., London).
 PERIGOZZO (L.). *Quattro Impressioni*: 1. Dormire per dimenticare; 2. Volo di farfalla; 3. Confessione; 4. Sogno di un prato fiorito. Parole di E. Orazio. (F. Bongiovanni, Bologna).
 ROSA (M.). *Primavera*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 ROWLEY (A.). *Derbyshire Song. Poem by J. Drinkwater. Mad Tom Tatterman. Words by Drinkwater*.
 SERPENTINI (J.). *Colon en el dia de la Raza. Canto Escolar*. — *Himno a Mitre*. — *A Sarmiento. Canto Escolar*. — *Ronda a la Luna. A una o dos voces*. — *Gloria. Himno*. (Presso l'A. B. Aires).
 STRINKLAND (L.). *Lonesome Moonlight*. (W. Rogers Ltd., London).
 TOSCHI (P.). *L'Angelo*. (F. Bongiovanni, Bologna).
 WATTS (W.). *Blue are her eyes*. (M. Millag). (W. Rogers Ltd., London).
 GORDON (C.). *Pour toi*. (Chappell & Co. Ltd.).

PIANOFORTE

- BURROWS (B.). *Studies in Style and Expression*. (Augener Ltd., London).
 FERROUD (P. O.). *Types*. — *An Parc Monceau*. (Rouart, Lerolle et Cl., Paris).
 GRIFFITH (W.). *Nursery Tunes*. (Augener Ltd., London).
 KENNETH J. ALFORD. *The Lightning Switch*. (Hawkes & Son, Toronto).
 MAREO (E.). *Two Diversions for the Left Hand: N. 1 in D flat; N. 2 in G*. (Augener Ltd., London).
 PANNAIN (G.). *2 Studi*. (F.lli Curci, Napoli).
 PAVIA (L.). *Habanera. Dance-Phantasie*. — *En veine de Pavlova. Dance-Phantasie*. (Augener Ltd., London).
 REDMAN (R.). *In Amberley Vale*. (Augener Ltd., London).
 ROHQZINSKI (L.). *Pièces tristes*. (M. Senart, Paris).
 ROSENTHAL (A.). *Petite Valse*. (Augener Ltd., London).
 RUBENS (A. P.). *I Love the Moon. Valse*. (Chappell & Co. Ltd., London).
 TAUSMANN (A.). *Vingt pièces faciles sur des mélodies populaires polonaises*. (M. Senart, Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- AKIMENKO (Th.). *Six Pièces Ukrainiennes*. (Rouart, Lerolle et C., Paris).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- AMBROSIO (H.). *Trio As Moll für Klavier, Violine und Violoncello*. Op. 74. (F. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).
 AUDERS (E.). *Streich-Quartett C. Dur, für 2 Violinen,*

Viola und Violoncello. Op. 47. Partitur. — *Divertimento F. Dur für zwei Violinen*. Op. 48. (N. Simrock, Berlin).

- BENDA (F.). *Scherzando pour Violon et Piano*. — *Sonate N. 31 pour Violon et Piano. Révision et réédition de E. Chaumont*. (M. Senart, Paris).
 CETTIER (P.). *Quatuor N. 2. pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*. Partitur. (M. Senart, Paris).
 DE BREVILLE (P.). *Sonatine pour Hautbois et Piano*. Rouart, Lerolle & C., Paris).
 DONAUDY (S.). *Sei pezzi di stile antico per Violino e Pianoforte*. (F.lli Curci, Napoli).
 DUPIN (P.). *Poèmes pour Quatuor à Cordes (Ler Suite)*. — *Pastorale pour Piano et Quatuor*. (M. Senart, Paris).
 ERB (M. J.). *Quatuor en fa majeur pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*. (M. Senart, Paris).
 GUIZZARDI (D.). *Lirica per Violino e Pianoforte*. (U. Pizzi, Bologna).
 HOWELL (D.). *The Moorings for Violin and Piano*. (Augener Ltd., London).
 KREHL (S.). *Suite (in 5 Sätzen) für Streich-Quartett*. (N. Simrock, Berlin).
 LONGO (A.). *Sonatina per Violino e Pianoforte*. (F.lli Curci, Napoli).
 MARTEAU (E.). *Fantasia für Orgel und Violine*. Op. 27. — *Fünf Schifferlieder für Bariton mit Begleitung des Klavier und obl. Bratsche*. Op. 31. (N. Simrock, Berlin).
 MONTANELLI (A.). *Tarantelle pour Violoncelle et Piano*. (Em. Pelloud, Strasbourg).
 NORDIO (C.). *Meditazione per Viola, Arpa ed Organo*. (C. Schmidt, Trieste).
 SCHNIRLIN (O.). *Klassische Heft für Violine und Klavier*. Heft. IX, X. (N. Simrock, Berlin).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- ANGIOLINI (A.). *Le Muse e i Fauni. Intermezzo*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 BARBIROLLI (A.). *Vieni a la danse! Serenade-Java*. — *Il Minatore. Canzone-Tango*. — *Lo specchio indiscreto. Canzone-Tango*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 CONRAD (A.). *Le Ukulele. Canzone-Fox-Trot*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 DE VITA (A.). *Lydia. Canzone-One-Step*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 FOLATTI-MASCHERONI. *Ma dove? e quando? Canzone-One-Step*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 FRONTINI (F. P.). *Pulcinella innamorato. Intermezzo*. — *Danse de Nègres. Intermezzo*. — *Colloquio di bambola. Intermezzo*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 GARAGNANI (L.). *Serenata*. (A. Zoboli, Montecarlo).
 MANONI (R.). *Mon Blues*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MASCHERONI (V.). *Fifina. Canzone-Fox-trot*. — *As des as. Fox-trot*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MIGNONE (E.). *Master John. Canzone-One Step*. — *Oro mendace. Canzone-Fox-trot*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MOLETTI (N.). *La Fragolata. Fox-trot-Canzone*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 PERIGOZZO (L.). *Minuetto*. (A. Zoboli, Montecarlo).
 ZOBOLI (A.). *Suite italiana nello stile popolare*. (A. Zoboli, Montecarlo).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
 Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. ZENONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
 Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
 CASALE M.
 Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
 GENOVA.
 Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
 - Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
 MILANO.
 Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
 - G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
 NAPOLI.
 G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 10 a 22.
 PADOVA.
 «Bottega di Musica» - Via Roma, 25.
 PALERMO.
 G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
 PERUGIA.
 Tito Belati - Editore Musica per Banda.
 ROMA.
 G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
 TORINO.
 Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

- TRIESTE.
 Tedeschi & Obersna - Corso Vitt. Eman., 26.
 Ario Tribel - Successore a Schmidt & C.
 VARESE.
 Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.
 Strumenti e Accessori.
 NAPOLI.
 P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
 Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)
 fondata nel 1880

INGROSSO — DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
 Esclusività di vendita dei veri e
 «inonati Mandolini « Felice Arplno »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
 Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
 DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
 MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
 CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

Del numero speciale di "Musica
 d'oggi", dedicato a GIACOMO
 PUCCINI, oltre le copie offerte
 in dono agli abbonati, abbiamo
 fatto una edizione speciale che
 mettiamo in vendita al prezzo di
 L. 5.— la copia

Chiedere Preventivi
 di pubblicità su

MUSICA D'OGGI
 per l'anno 1926

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

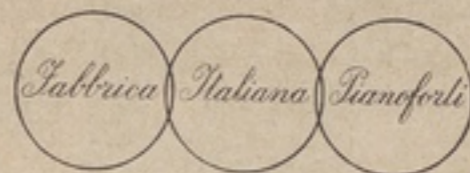
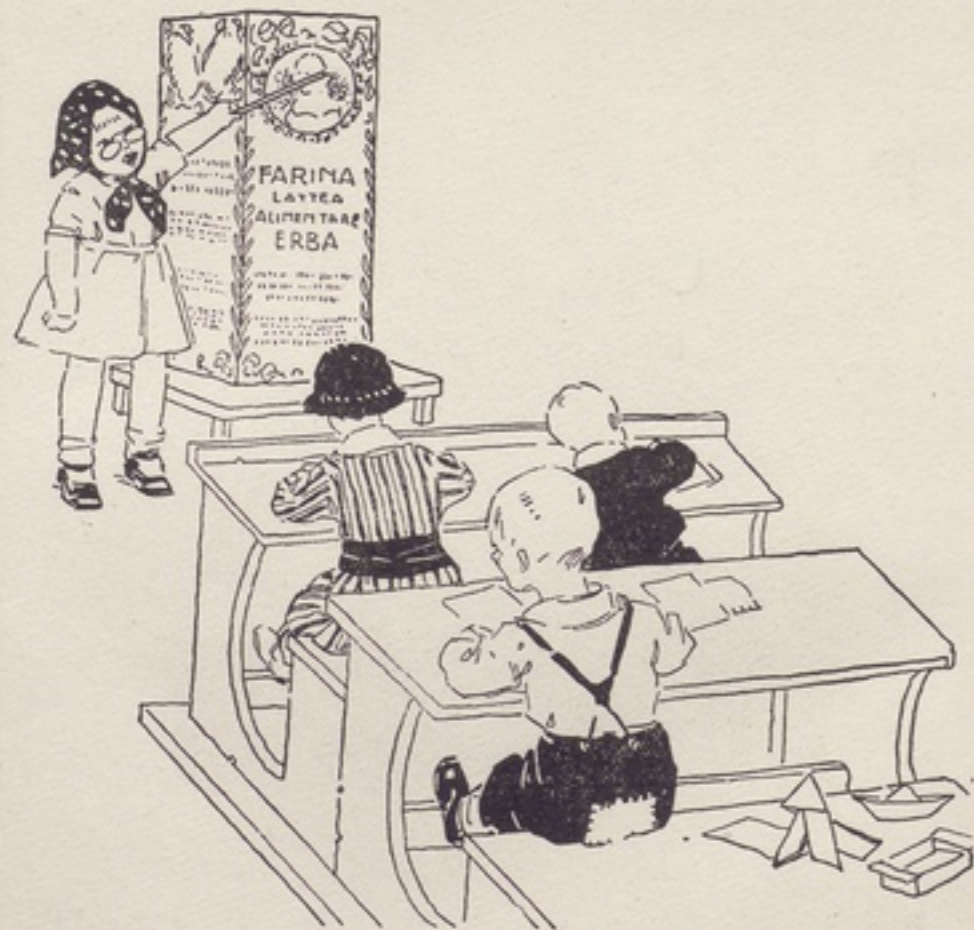
RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO XI. NOVEMBRE MCMXXV

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più razionale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo svezzamento*
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

TORINO: Via Moretta, 53
Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

TORINO: Via Vigone, 60
Via Moretta, 55

PIANOFORTI AUTOPIANI HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

... A. RICCI - SIGNORINI ...

VIOLINO E PIANOFORTE

N. 14607. A SERA L. 5.—

Sei Canti

N. 13792. <i>Canto lirico</i> L. 5.—	N. 13796. <i>Canto mistico</i> L. 5.—
N. 13793. <i>Canto elegiaco</i> " 5.—	N. 13798. <i>Canto agreste</i> " 5.—
N. 13795. <i>Canto esotico</i> " 5.—	N. 13799. <i>Canto funebre</i> " 5.—

Sei trascrizioni dell'Autore

N. 13780. <i>Sirene</i> (da « Le favole della Nonna Teresa ») L. 5.—	N. 14601. <i>Arietta</i> (da la « I ^a Suite poetica ») L. 3.50
N. 13794. <i>Fanciulla malata</i> (da « A. Nervi ») " 5.—	N. 14602. <i>Cornamusa</i> (da la « II ^a Suite poetica ») " 3.50
N. 14600. <i>Il lampionaio</i> (da « Schizzi ») " 5.—	N. 14603. <i>Danza</i> (da la « III ^a Suite poetica ») " 3.50

A. & G. CARISCH & C. - Editori - MILANO (18)

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filo granate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filo granate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filo granate per lo Stato; carta filo granata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filo granate e telate; cartoncino Bristol per fototopia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO



Tutti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA RUPPO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.

Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY, COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"

" LA VOCE DEL PADRONE "



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)

ROMA - Via Tritone, 89

TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS

RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



VINCENZO MASCIANI

Casa fondata
nel 1829

- ORGANI - PNEUMATICI -
AUTOMATICI - PATENTATI

Casa fondata
nel 1829

(COMO) CUVIO (COMO)

FORNITORE:

Duomo di Milano, Fano, Venezia, Verucchi, Fermo, Lugano e Basilica di S. Giusto, Trieste; del Regio Conservatorio di Napoli; del Liceo Musicale di Pesaro, Venezia, Bergamo e Padova; dell'Istituto dei Ciechi di Bologna, Carducci di Como e Scuola Corale Castello Sforzesco di Milano.

ONORIFICENZE:

Diploma d'Onore, Como; Medaglia d'Oro, Napoli; Esposizione Internazionale Milano 1906, Gran Premio (massima onorificenza); Diploma di Benemerita (del Comitato) e Medaglia d'Oro (del Presidente); Pisa 1909, Primo Premio, Grande Medaglia d'Oro del Sommo Pontefice.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 VIA BERGHET, 2 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

RICCI C. - Il Palestrina	Pag. 313	VITA MUSICALE: Teatri. - Con-	
FRANZI T. - Liszt, Wagner e la	" 317	certi	Pag. 329
PETRUCCI G. - La vita amorosa	" 320	RECENSIONI: Libri d'interesse mu-	
di R. Wagner	" 321	sicale. - Musica vocale e stru-	
CANTARINI A. - Biblioteche mu-	" 321	mentale da camera. - Musica	
sicali	" 321	sinfonica	" 332
RIVISTA DELLE RIVISTE: Come la	" 323	IN TUTTI I TONI: Notizie. - Ne-	
musica ingentilisce; Un inno	" 323	crologio	" 336
babilonese. - Italia. - Estero	" 323	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. -	
		Altre edizioni	" 339

BRANO MUSICALE:

LONGO A. - *Capriccio*.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER ISTRUMENTI A FIATO

FLAUTO

ZIPOLI (D.)
 E. R. 291. - *Sarabanda e Giga per Cembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Flauto e Pianoforte.

CLARINETTO

BACH (G. S.).
 E. R. 280. - *Adagio della Sonata terza per Organo*. Trascrizione ed elaborazione per Clarinetto e Pianoforte.
 SCARLATTI (D.)
 E. R. 288. - *Allegro in Sol minore della Suite ottava per Clavicembalo*. Trascrizione ed elaborazione per due Clarinetti e Clarinetto Basso in Si bemolle.

OBOE

CORELLI (A.)
 E. R. 283. - *Sarabanda e Minuetto per Violino*. Trascrizione ed elaborazione per due Oboi e Pianoforte.
 GRAZIOLO (G. B.)
 E. R. 286. - *Adagio per Cembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Oboe (o Violino o Violoncello) e Pianoforte.

CORNO

COUPERIN (F.)
 E. R. 284. - *Larghetto per Clavicembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Corno o Corno Inglese e Pianoforte.

Trascrizioni ed elaborazioni di G. SETACCIOLI

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

FAGOTTO

CORELLI (A.)
 E. R. 282. - *Adagio per Violino*. Trascrizione ed elaborazione per Fagotto (o Violoncello) e Pianoforte.
 TARTINI (G.)
 E. R. 290. - *Largo della Sonata terza in Re minore*. Trascrizione ed elaborazione per due Fagotti e Pianoforte.

ISTRUMENTI DIVERSI

CLEMENTI (M.)
 E. R. 281. - *Canone del Gradus ad Parnassum*. Trascrizione per due Clarinetti in Si bemolle e due Fagotti.
 COUPERIN (F.)
 E. R. 285. - *I piccoli mulini a vento*. Allegretto vivace per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto.
 SCARLATTI (D.)
 E. R. 287. - *Allegro in Si bemolle della Suite ottava per Clavicembalo*. Trascrizione ed elaborazione per un Flauto, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti e Corno.
 E. R. 287. - *Pastorale*. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto.
 SCHUMANN (R.)
 E. R. 289. - *Canto della sera*. Trascrizione su tre ottave per Flauto, Clarinetto Si bemolle, Fagotto e Pianoforte.



IL PALESTRINA ⁽¹⁾

E il Palestrina scrisse per sole voci! Non in cielo si portano gli strumenti della terra. Ciò, prima di lui, pensò Raffaello. Questi, nei suoi disegni, sulla dolce figura di santa Cecilia aveva da prima messa una gloria di angeli che suonavano liuti, mandole ed arpe. Poi, quando tradusse i disegni nel dipinto, tolse quegli strumenti a gli angeli e li mise infranti o negletti in terra, ai piedi della santa, e lasciò che l'organo, pendulo dalle sue mani, perdesse le canne. Solo la voce, la voce, diretta espressione del cuore, doveva salire a Dio. E il pensiero di Raffaello divenne il pensiero del Palestrina. Non ricerca d'armonie strane e laboriose, non ritmi singolari e inattesi. Egli non senti il bisogno di sbalordire con una tecnica indilavata, ma quello, anzi, di liberarsi d'ogni sovrabbondanza e chiarire e purificare le idee melodiche quasi isolandole e facendole ascendere *sicut virgula fami ex aromatis myrrae et thuris*, « colonna di fumo dagli aromi della mirra e dell'incenso ». A fare del « virtuosismo » egli non pensò mai. Non molle e non aspro, non travolto da ebbrezze e da tristezze; mesto bensì d'innanzi al solenne mistero della morte, ma come racconsolato dal premio sicuro della vita futura, lieto bensì nell'aspirazione alla beatitudine del cielo, ma come infrenato dalle amarezze terrene. Da questo la meravigliosa dolcezza e la solennità di quegli accordi che sono tanta parte del senso religioso: quell'alternarsi di voci argentine come di angeli, di voci maschie come di patriarchi, di voci gagliarde come di profeti; voci che sembrano suonare ora dedizione, ora pentimento, ora minaccia, ora implorazione. In lui la soavità dell'Angelico e la terribilità di Michelangelo; in lui suoni insueti di laudi miste-

riose e tuoni e grida e lamenti umani. L'arte sua è l'arte nella purezza assoluta: non ancora la polifonia orchestrale che si muta sopraffatta dall'aumentare dei mezzi, non l'azione del teatro che si trasforma, non il dramma che prende sempre atteggiamenti di nuova psicologia, non la veste che soggiace al gusto e quindi alla moda, non il gesto che si trasforma a seconda delle arti plastiche. Il canto, il canto solo, puro di contatti, il canto, come diceva Eurialo d'Ascoli,

colmo di pianto e il pianto di dolcezza.

La perizia non fu per Palestrina scopo a se stessa, ma mezzo per esprimere le idee, per dar valore armonico e melodico ai pensieri. Ecco i Mottetti, liberati d'ogni scoria di passioni impure, assurti ad ogni gloria di passioni divine e gl'Inopportuni mirabili per grandiosità di linea, e gli inni della Chiesa romana, svolti su melodie del canto gregoriano, fra una interminabile varietà di figure musicali quando lievi e distese, quando ornate e fiorenti. E lo *Stabat Mater* a due cori pieno d'ardore mistico, e la messa *Assumpta est Maria*, anch'essa poderosa nell'incasso del canto fermo. Ma la fama pone al culmine dell'opera palestriniana la *Messa di papa Marcello*, d'una bellezza che sarà eterna: eterna perchè la semplicità e la perfezione dei concetti e delle forme la manterranno incorruttibile, perchè non è in essa sostanza eterogenea che marcesca, artificio che invecchi, virtuosismo che sazi. Essa è semplice e sublime come la natura.

V'hanno in essa pari in due cori vari sempre di voci e di armonie, che poi si uniscono e si fondono. V'hanno cori spezzati di tre, di quattro, di cinque voci che, nel forte e sicuro innestarsi, annodarsi, stringersi, assurgono a una potenza come se mille anime intonassero l'in-

(1) Vedi principio a pag. 281 del fasc. di Ottobre.

no al Creatore. Pieni di calda devozione i « Kyrie », d'ardore il « Gloria », di solennità il « Credo », d'aneliti il « Sanctus », d'invocazioni l'« Agnus Dei ».

E l'una all'altra preghiera, l'uno all'altro sospiro, l'uno all'altro grido succedendo, si sente come congiunta al lamento di Geremia la trepida dolcezza dell'Annunzio, alla fiera del salmo lo stupore della profezia.

Non giudice sospetto d'italofilia, Riccardo Wagner chiama la musica del Palestrina « una rivelazione », e soggiunge di non poterla udire senza sentirsi « indicibilmente commosso ». Essa rappresenta per lui il culmine della musica italiana, anzi il culmine d'ogni musica, e asseriva che nessun altro effetto di qualsiasi altra arte le è comparabile. Perciò, nel *Parsifal* al ricordo del venerdì santo, egli fa intonare dall'orchestra i primi accordi dello *Stabat Mater* del Palestrina.

Curiosa coincidenza! Giuseppe Verdi, che chiamava il Pierluigi « vero principe della musica sacra e Padre Eterno della musica italiana », scrisse all'Arrivabene d'aver composto nell'*Aida* un coro « alla Palestrina », ma che, sentendosi troppo impari al grandissimo esempio, lo levò; e si proclamava « un guastamestieri ».

Riccardo Wagner intanto, disdegnoso come era dall'opera italiana, affermava che il sorgere di questa segnò la decadenza, e che solo una grossolana illusione può far credere e sostenere ch'essa sia « la figlia legittima di quella meravigliosa madre ».

Non lo certo dirò che la musica melodrammatica italiana sia senza mirabili virtù di efficacia, di dolcezza, di passione; senza potenza tragica, senza grandezza teatrale. L'opera italiana ha tutto ciò e principalmente ha il dono di sovrane melodie che sembrano scaturire dallo splendore del suo cielo, de' suoi monti e del suo mare, e che hanno toccato e toccano l'anima di tutti i popoli della terra.

Ma non si può disconoscere alla sentenza di Riccardo Wagner una verità, quella che il melodramma turbò la purezza della tradizione palestriniana e le si contrappose (come, in un famoso quadro, l'Amor profano all'Amor sacro), se non nella stima, nell'entusiasmo e nell'uso. E il fatto volle che tra la morte del Palestrina e il nascere del melodramma non corresse spazio di tempo. Non mancarono certo i musicisti che seguirono i principi di lui (fra gli altri il grande Frescobaldi, che diede all'organo tante delle virtù che il Palestrina aveva dato al canto); ma, in genere, come prima

del Palestrina i nostri non erano riusciti a liberarsi totalmente dal « virtuosismo » flammingo, così dopo, non riuscirono ad evitare l'influenza della musica, talora grandiosa, ma più spesso futile e sensuale, del teatro.

Il Palestrina muore nel '594; nel '594 si rappresentano i primi drammi musicali: a Firenze la *Dafne* del Rinuccini, musicata dal Peri e dal Caccini; a Modena l'*Amfiparnasso* del Vecchi. « Piacere, ammirazione, stupore » sono le parole usate subito. Anzi non bastò dire entusiasmo e si disse furor. E come poteva essere altrimenti? Come quel tempo, avido di emozioni, cercatore di novità, prodigioso d'ardimenti, padrone d'ogni tecnica, poteva sottrarsi al fascino di quell'ardente suo prodotto che tutte le arti torceva ad un solo scopo, tutte le muse chiamava ad un solo convegno? Melpomene offriva la tragedia e Talia la commedia, Polimnia la musica e Tersicore la danza, Calliope l'epica ed Euterpe la lirica, Urania la luce, Clio l'avvenimento storico, Erato il tormento d'amore.

E l'opera (l'opera per eccellenza) scorse e crebbe e dilagò e appassionò. E il teatro, coi suoi splendori, infuò sulla vita ed entrò inavvertito nella casa e nella chiesa. Gli spettacoli della luce e delle danze animarono i grandi negri decoratori, la scenografia eccitò gli architetti a nuovi ardentimenti. I palazzi, il costume, le solennità, fino i funerali, divennero più ricchi e più pomposi.

Come poteva resistere il casto e solo e immacolato spirito della musica palestriniana a tanto tumulto di forme e di sentimenti? Esso si confinò nel sacrario di poche anime e nella penombra di poche absidi, in attesa che gli uomini, come il figliol prodigo, tornassero a lui.

Grande fortuna, a buon conto, era stata che il melodramma non fosse nato quando poteva turbare l'opera del Palestrina, se non in sé stessa presso chi era destinato ad udirla e chiamato a giudicarla.

Una forma era bensì nata da tempo, che, in qualche modo, inavvertitamente, preparava il melodramma, ma il suo contenuto sacro sembrava appartarla dagli assalti della mondanità e mantenerla in pieno contatto con la religione pur contenendo occulti i germi di un diletto che non era sola elevazione spirituale: l'Oratorio.

San Filippo Neri nutriva un nobile scopo: quello di volger la musica al trionfo della *Lex orandi* e quindi di renderla accetta alle masse e quindi anche di umanizzarla alquanto.

È vero che nelle Costituzioni della Regola Oratoria dichiaravasi che le armonie musicali avevano lo scopo d'indurre « alla contemplazione delle cose celesti », ma è altresì vero che il Panciroli confessava: « Perché i sermoni siano maggiormente grati al popolo, sempre si finiscono con canti e stromenti musicali ».

È giusto, comunque, riconoscere che San Filippo seppe imprimere nell'oratorio già in uso, tale calore e novità da crearne un tipo che poi fu largamente imitato. E se anche la musica fu per lui (meglio che una solitaria aspirazione) uno dei mezzi (quello certo più attraente) di tutto un metodo di gradevole educazione, non cessò, nell'apparenza, di conservare un evidente carattere religioso.

San Ambrogio aveva scritto: « Il nostro canto liturgico è il canto della natura, quello che i bambini inconsapevoli apprendono dalle labbra materne, e cantano le fanciulle, i vecchi, il popolo quando sono riuniti nella casa della preghiera ».

Così San Filippo recò seco, nell'ombroso Gianicolo e presso Sant'Onofrio, festose frotte di fanciulli; e faceva cantar loro e laudi e motetti e canzoni devote. Poi introdusse gruppi di fedeli in una sala, a San Girolamo della Carità, e, dopo discorso di Dio e dei Santi, li fece cantare le Laudi spirituali. Passò quindi, per far posto alla folla sempre crescente, nell'Oratorio di San Giovanni del Fiorentini, che, a sua volta, riconobbe insufficiente. Allora, fra le due chiese offertergli, scelse S. Maria in Vallicella. La demolì e ricostruì portandovi la Congregazione. Si spense, infine, più che quarant'anni avanti che Francesco Borromini avesse elevato l'Oratorio oggi redento. Ma l'istituzione, vivificata dal suo cuore e dalla sua fede, v'entrò in pieno ardore e vi rientra felicemente ora, tanta è nei secoli la forza delle idee sante e delle virtù animatrici.

Fra san Filippo Neri ed il Palestrina corsero rapporti e consigli alterni e incoramenti; ma ben altri fatti giovarono al secondo per lo sviluppo della sua attività. Egli si trovò nel meglio dell'arte sua quando ferveva la lotta in favore della riforma della musica religiosa: quando cioè il Concilio di Trento riteneva necessaria quella riforma alla Chiesa per opporsi a una corruzione che dalla impressione esteriore passava alle anime in danno della morale.

Il Concilio, esaminando il modo col quale si compiva il sacrificio della Messa, si pose quell'arduo problema. Non mancò allora chi

suggerì di sopprimere, senz'altro, la musica e di conservare il solo canto gregoriano. L'idea non prevalse, perché troppo, in grazia della musica, s'avvantaggiava il servizio divino. Bastava, invece, eliminare ciò che conteneva di profano, di futile, di molesto, di lascivo e provvedere a che i testi ecclesiastici non venissero soffocati da una musica troppo complessa ed intricata.

In due sezioni perciò il Concilio decise di affidare ai vescovi ed ai Concili provinciali tale epurazione; ma, poi, Pio IV nominò una commissione di due cardinali e di otto cantori pontifici con l'incarico di definire tali riforme. Essi proposero che non si permettessero più composizioni sacre in cui le varie voci cantassero su temi di musica profana. E poiché i cantori asserivano non esser possibile che si udissero le parole negli artifici del contrappunto, i cardinali, riferendosi proprio ad alcune composizioni del Palestrina, stabilirono che questi scrivesse una messa scevra d'ogni contaminazione e d'ogni acrobatismo vocale. I due cardinali (erano San Carlo Borromeo e Vitellozzo Vitellozzi) riconoscevano dunque che il Palestrina, prima ancora delle discussioni del Concilio, aveva in gran parte realizzato il pensiero di tanta riforma. Egli, poi, poté accostare in Roma gli uomini insigni dai quali tale riforma era più caldeggiata e comprendere, sino all'estremo, quant'era necessario alla glorificazione musicale del sacrificio della Messa.

Pio V rese poi obbligatorio per tutta la Chiesa il nuovo Breviario romano, corretto e portato a un testo fisso, in sostituzione del Breviario disforme, ciò che rese necessaria una riforma dei Libri del canto fermo. E in seguito Gregorio XIII riformò anche il testo del Graduale romano sulla base del Messale redatto dallo stesso Pio.

E l'emendamento del canto fu affidato al Palestrina che, purtroppo, fu colto dalla morte prima che egli avesse condotto a termine il lungo lavoro.

Tre anni dopo (9 aprile 1597) un Avviso informava: « Intendesi che la Congregazione della Riforma abbia ordinato che negli concerti musicali che si fanno nelle chiese non si adoperino più leuti, nè altri strumenti fuor dell'organo et di più che i religiosi claustrali nelle lor musiche non possano esercitarsi se non in composizioni spirituali, proibendo li madrigali et altre opere profane ».

La Congregazione perseverava dunque nei suoi propositi, ma l'onda musicale, discesa dai teatri alle vie e alle piazze, batteva alle porte

del tempio, e sempre più il canto palestriniano, già uscito vittorioso dalla virtuosità flaminga, si ritirava, sopraffatto da una musica, ricca bensì di nuovi effetti, ricca bensì di nuove bellezze, ma lontana da ogni sensibilità mistica.

Giovanni Pierluigi da Palestrina moriva il 2 gennaio del 1594.

Quindici mesi dopo, nella mesta solitudine conventuale di Sant'Onofrio, chiudeva gli occhi stanchi e dolorosi il poeta della *Gerusalemme liberata*; un mese dopo anche Filippo Neri si spegneva fra il pianto dei suoi grandi discepoli. Tre meravigliosi uomini (un musicista, un poeta, un santo) lasciavano così in pochi mesi la terra; tre astri si spegnevano nel cielo di Roma, e l'aria diveniva triste ed oscura. Successero anni penosi: infami delitti ed infami castighi; e il Tevere riversavasi per le vie della città con onde alte e furiose come mai si eran vedute prima, come mai si videro dopo.

Ma appena il cielo parve rasserenarsi, si scopri il corpo intatto di Cecilia, la giovinetta santa, patrona della musica, la immacolata patrona di quest'Accademia. Il suo corpo si trovò nell'arca così verginalmente piegato, col volto così pudicamente nascosto, con le mani così lievemente tese, come lo scultore, trepido e commosso lo vide e lo ritrasse. Grandi solennità selutarono il prodigioso rinvenimento, e sulla salma si librarono le pure note del Palestrina, soavi e profonde, quasi che la santa le avesse suggerite.

Ricordate la poesia di Giovanni Goffredo von Herder, colui che disse: « il cristianesimo è la religione dell'umanità e l'uomo è l'opera finale della natura »? « Disse Cecilia, orando in cuor suo: — Oh, mi fosse dato udire il cantico della creazione! — Un angelo le toccò l'orecchio ed ella udì il cantico sospirato della creazione. Cecilia cadde in ginocchio esclamando: — Deh! concedimi, o angelo, un'eco di questo cantico. — Terra e cielo divennero un coro che, con le sue molte ali, trasportava nell'ampio mare dell'eternità ».

Così il poeta sognò e cantò di Cecilia; ma può ben dirsi che fu il Palestrina che udì il cantico della creazione, e che fu per lui ed in lui che terra e cielo divennero un coro.

Perocché ciò che si vuol leggenda nella vita dei grandi non è che il fiore della realtà, non è che il soffio ideale che si sprigiona dall'ansia del loro genio, non è che l'accendersi dell'anima al disopra della prona gravità umana.

Da taluno non si vuole che il Palestrina sia fondatore del Sodalizio dei Musicisti che poi divenne l'Accademia di Santa Cecilia; ma egli, con la grandezza sua, ne fu dalla prima ora il simbolo e il patrono.

Si nega che papa Marcello rinunziasse a voler bandita dalla Chiesa ogni sorta di musica quando udì la musica della Messa a lui intitolata; ma è certo che gli uomini pensarono che il pericolo di una tale minaccia sarebbe sicuramente dileguato di fronte alla divinità di una simile opera.

Non si crede che il Palestrina morente fosse assistito da Filippo Neri; ma se i corpi furono lontani, l'anima vigilante dell'uno non potè non esser vicina all'anima spirante dell'altro. Il Santo dell'Oratorio, dalla fronte pallida e larga, dalla barba bianchissima, dai piccoli occhi celesti, dalla voce ora soave, ora ispirata ed ardente, dalle mani trasparenti come puro alabastro, dal sorriso nascente tra le lacrime, è la figura che il nostro cuore mette vicino al letto mortale dell'uomo, il cui canto si era di più accostato a Dio.

E ancora si dice leggenda che Giulio III abbia esclamato: « Giovanni apostolo nella celeste Gerusalemme ascoltò i canti divini; un altro Giovanni (quello da Palestrina) li fa udire nella terrestre ». Ma questi aveva veramente dischiuse le porte della celeste Gerusalemme, e come l'apostolo, udite le voci del cielo, pari a fragore di molte acque, che cantavano il nuovo Cantico:

dinanzi al trono dell'Eterno Lume.

CORRADO RICCI.

.. Ad evitare sospensione o ritardo nell'invio di "Musica d'oggi", preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'abbonamento per l'anno 1926 (L. 10 per l'Italia - L. 14 per l'Estero)

Liszt, Wagner e la sinfonia "Dante",

« Ogni mattina, prima di mettermi al lavoro, leggo un canto di Dante: sono ancora profondamente occupato nella lettura dell'Inferno; i suoi orrori mi accompagnano nell'esecuzione del secondo atto della Walkiria ».

Così, il 30 aprile 1855, Wagner scriveva da Londra agli amici Wesendonk (1); e pochi giorni dopo, il 16 maggio, confermava a Liszt: « Il non aver voglia di lavorare è la peggior cosa; mi pare come se scendesse su me l'eterna notte. In codesto inferno mi accompagna la lettura di Dante, che non avevo peranco fatta. Sono passato per il suo Inferno e ora mi trovo alle porte del Purgatorio. Davvero ho d'uopo di esso » (2).

Prontamente, lietamente l'amico risponde: « Dunque tu leggi Dante. E' una buona compagnia per te. Voglio provvederti dal canto mio d'una specie di commento a codesta lettura. Già da un pezzo volgo in mente una sinfonia *Dante*; nel corso di quest'anno avrò finito di scriverla. E' in tre parti: *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*; le due prime solo strumentali, l'ultima con cori. E' probabile che, visitandoti nell'autunno, lo possa portartela ».

Già da un pezzo... E se vogliamo sapere precisamente da quando, basterà guardare un po' nella vita intima di Liszt, cui non fa torto l'essersi scelte amiche non soltanto contesse o principesse, ma donne colte per giunta e studiosi di Dante.

Soli e senza sospetto nei verdi silenzi della Svizzera, la contessa d'Agoult e Liszt leggevano nel 1835 il Poeta; e due anni dopo, nella quiete profonda del Lario, Liszt scriveva la Fantasia quasi sonata — dopo una lettura di Dante — composizione tra le più significative di lui per quanto, nell'assenza assoluta di contenuto programmatico, potrebbe benissimo far a meno del sottotitolo dantesco. Il quale resta però ad attestare come il nostro poeta divenisse per questo musicista un pensiero assiduo e un alimento spirituale.

Per la prima volta, nel '39, Liszt visitò Roma e la città eterna gli rivelò l'unità nella universalità dell'arte. Davanti a Raffaello e a Michelangelo egli comprese meglio Mozart e Beetho-

ven. Da allora, Tiziano e Rossini gli apparvero come due astri della stessa grandezza; il Colosseo e il Camposanto di Pisa non gli sembrarono così estranei che non ripensasse all'Eroica e al Requiem. « Dante, scriveva in quello stesso anno al Berlioz, ha trovato la sua espressione pittorica nell'Orcagna e in Michelangelo; troverà forse, un giorno, la sua espressione musicale nel Beethoven dell'avvenire ».

Troppo modesto era Liszt per illudersi anche solo un momento d'essere predestinato, proprio lui, a divenire codesto Beethoven; pure quel « forse » oscillava nel suo spirito come aspirazione e tormento. Una donna gli indovinò questa pena, la principessa di Wittgenstein. Leggeva anch'essa Dante; rilessero insieme la Divina Commedia, che Bonaventura Genelli aveva di recente illustrata, e insieme studiarono l'idea di una sinfonia mista di cori e sostenuta da una vasta decorazione plastica.

Il primo abbozzo dunque è del 1847; quando, nel '55, Liszt annuncerà la sinfonia come in parte già sbazzata, essa volgeva al termine, alquanto però mutata dall'idea iniziale.

Ma Wagner, che ignorava tutto questo, non tace la sua sorpresa: « Hai in testa una sinfonia e spero darmela già finita quest'anno? Non avverti a male del mio stupore ». Poi subito passa a considerare l'idea e la esamina, la discute nella importantissima lettera del 7 giugno che, oltre i rapporti d'amicizia e d'arte tra i due musicisti, fa conoscere il pensiero di Wagner su l'opera di Dante.

« Non dubito un istante che l'Inferno e il Purgatorio riescano bene; ma ho già i miei dubbi sul Paradiso, e tu me li confermi volendovi introdurre dei cori. Nella nona sinfonia (come opera d'arte) l'ultimo periodo con i cori è decisamente la parte più debole; non è importante che nel senso storico-artistico, perchè ci rivela con molta ingenuità l'impaccio di un compositore vero che non sa come rappresentare finalmente il Paradiso, dopo l'Inferno e il Purgatorio. Sì, caro Franz, questo paradiso è un intoppo da dar pensiero; e ciò trova conferma in Dante stesso ».

Liszt non si sgomenta; anzi, terminato il lavoro, non pare scontento: « Questa cosuccia dura circa un'oretta e forse ti diventerà ».

« Come ti sono grato! — rispose Wagner; poi ne diventa impaziente, la sollecita, chiama nostra l'attesa sinfonia ».

Quale impressione ne riportasse alla prima audizione durante la visita dell'amico, si può desumere dalla lettera del maggio '59, dopo che

(1) Epistolario Wagner-Wesendonk, tradotto da G. Petrucci - ed. Solmi, Milano.

(2) Epistolario Wagner-Liszt, tradotto da C. Sangulone - ed. Bocca, Torino, 1896.

ebbe studiata la partitura. Neppure una frase importante gli era sfuggita; a distanza d'anni se ne trovava ancora scolpiti nella mente i più piccoli e delicati particolari. Merito delle sue buone qualità ritentive? merito del lavoro? « Quanto alla mia opinione, se pur devo dirtene qualche cosa, la penso proprio come allorché scrissi a M. la lettera su di te ». Ma nella lettera a M. B. (pubblicata in appendice all'epistolario Wagner-Wesendonk) non c'è che il richiamo del Faust e del Dante a comprovare le attitudini artistiche di Liszt e il valore del poema sinfonico: creazione che implica nel nome la scoperta di una nuova forma d'arte.

Dovrei io qui ricordare ciò che lo stesso Wagner pensava di questa lettera, a noi misteriosa e a lui fastidiosa? Lo scrive, del resto, a Liszt: « In essa io m'esprimevo proprio in modo generico e mi sforzavo appunto di dire su te cose non ben determinate ».

La prima esecuzione della sinfonia fu nel novembre del 1857, a Dresda. Per quanto confortato dall'amico con le parole che soltanto un artista può trovare per l'artista ch'è sul punto di divenire vittima o idolo del pubblico, Liszt non rimase soddisfatto. Un anno dopo, rivedendone le bozze, chiamerà ancora questo suo lavoro il più vero figlio del suo dolore.

E, nella Pasqua del '59, lo dedicherà a Wagner: *Come Virgilio a Dante, tu m'hai guidato per le misteriose regioni del mondo de' suoni sibitondi di luce. Dall'intimo del cuore esclamo a te: Tu se' lo mio maestro e lo mio autore, e a te consacro questo lavoro con immutabile affetto.*

« Le tue parole di dedica nell'esemplare — s'affretta a rispondere Wagner — devono restare fra noi. Da me almeno non le saprà anima viva. Esse, credimelo, mi han proprio fatto arrossire ».

Sincero? Credo di sì: perchè a se stesso Wagner non poteva nascondere d'essere lui in certo qual modo l'allievo. L'attenzione ch'egli prestava all'amico era egoistica. Dall'epistolario, e più ancora da alcune opere comparate, torna evidente quanto appunto Liszt abbia influito su l'applicazione dei motivi conduttori e su lo sviluppo dello stile wagneriano.

Fenomeno interessante quest'amicizia, nell'uno ingenua e assoluta tanto da cancellare la personalità; nell'altro volitiva, prepotente, non sempre schietta e ancor meno disinteressata.

Tuttavia, pur non frenando sempre a tempo il gesto d'impazienza né tralasciando d'osser-

vare alla sua dolce confidente che tra lui e Liszt c'era un abisso e che nella musica di Liszt c'è troppo di gonfiatura e di fraseologia, Wagner si rammarica che a codesta musica sia fatta poca attenzione, difende l'amico definendolo il più musicista dei musicisti e, nello scritto del 1878 — *il pubblico nel tempo e nello spazio* — dichiara la sinfonia Dante opera sublime, anche se non ha destato la più stupida sorpresa in un pubblico che assiste affascinato alla rappresentazione musicale del Faust portagli, sul teatro, dal superficiale Gounod e, nella sala dei concerti, dall'ampoloso Schumann; anche se non ha ancora trovato fortuna a Lipsia e a Berlino.

In Germania la sinfonia passava inosservata; a Roma invece, dove Liszt aveva preso dimora da cinque anni, essa venne eseguita nel gennaio del '66 come inaugurazione d'una galleria dantesca.

Dirigeva, per volontà dell'autore, il giovane Sgambati e fu un trionfo.

« Avete letto l'articolo su la sinfonia dantesca nell'« Osservatore » di ieri? domanda Franz alla fedele Wittgenstein, che n'era stata la prima collaboratrice. E' un piccolo avvenimento che vi farà piacere ». Compiacenza tanto maggiore in quanto Liszt aveva finito per prendere in uggia il pianoforte, che procurava sempre elogi alle sue dita a scapito della sua intelligenza.

E non una sola, ma quattro volte venne ripetuta la sinfonia fino a godere d'una certa popolarità. Nessuno meno di me, pensava l'abate, avrebbe potuto immaginare una simile bizzarria del caso.

Bizzarria?

Ma allora, è forse un'altra bizzarria del caso che quest'opera sia stata cancellata dai programmi dei concerti sinfonici?

Solenni, gli ottoni annunciano le parole di colore oscuro scritte al sommo della porta dell'Inferno, e su nota unica, insistente, fortissima, affermano la disperazione eterna: *Lasciate ogni speranza, voi che entrate.*

Un brivido frema negli archi, li agita, li investe sospingendoli con movimento sempre più affannato ad un crescendo che tumultua, sale violento, rompe alla breve, scoppia nell'allegro frenetico di tutta l'orchestra esprime il dolore, il furore, il terrore, l'orrore, lo stridore della morta gente. Corni e trombe

riconfermano in fortissimo: *Lasciate ogni speranza, voi che entrate.*

Ed ecco un glissando d'arpe e voce mesta di pianto:

*Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria.*

Il vento geme, si smorza, tace, e un andante amoroso in tempo rubato narra l'eterna pena d'amore. Ma perchè, mentre la passione di Francesca ci ripiega e il singhiozzo di Paolo ci fa male al cuore, perchè bruscamente siamo riscossi da un nuovo *lasciate ogni speranza?*

E la bufera ritorna; ritorna il tempo primo con i suoi alti guai; ritorna lo scatenio degli urli, delle strida, delle bestemmie nell'allegro frenetico riconducendo un'ultima volta, con la intensa sonorità d'un *fff* orchestrale: *Lasciate ogni speranza...*

O chi dunque sperava ancora?

Si narra che a Lipsia, durante questo pandemonio, sorse dal pubblico un grido di spavento.

Narra il Maréchal che, uscendo da una audizione fatta da Liszt, domandò ad un amico:

— Che te ne pare?

— Che uomo!

— Sì, ma la partizione?

— Che dita!

Secondo il Chantavoine (3), la sinfonia conserva il carattere iniziale di commento ad un diorama. Considerandone il lato pittorico, che del resto predomina nella musica di Francesco Liszt, può essere vero; però io non convengo con il critico francese che il musicista abbia saputo dare, in questa prima parte della sinfonia, la sintesi della prima cantica dantesca. L'ha ridotta ad un *leitmotiv*, quello della disperazione; ad un episodio, quello d'amore. Né basterebbe, per una più fedele interpretazione, l'aggiunta d'un secondo episodio, come proponeva il Taddei (4).

Neppure mi convince Riccardo Pohl quando asserisce, forse più per condiscendenza d'amico che per convinzione di critico, che Liszt fissò nei suoni il pensiero etico ed estetico di Dante (5).

Eticamente, Dante propone tre temi principali: incontinenza, violenza, frodolenzia; pieno di sbattimento il primo e di pianto; conci-

tato il secondo con impeti d'ira e folate di bestemmia; aspro il terzo, tortuoso, sinuoso, chioccio. Motivi dai quali molti altri derivano, non ultimo quello tenebroso di Satana che un musicista può trasformare nel tema luminoso di Dio.

Esteticamente poi, basta ascoltare la musicalità dell'Inferno per sentire come, scendendo di cerchio in cerchio, dai caratteri alla viltà, dalla passione al vizio, dal grandioso al comico, gradatamente il suono si abbassa, si schiaccia, si agghiaccia tra il ventilare dell'ali di Lucifero e lo sbatter dei denti in nota di cigogna.

Più interpretato il Purgatorio? Forse, perchè la sua malinconia ci appartiene già, è tutta nostra, tutta umana: la malinconia del ricordare e del sognare ancora, quando la vita ci ha fatti ormai delusi e un po' stanchi.

Un movimento legato di terzine nelle arpe contro ottavi negli archi genera un leno squilibrio: il lontano tremolar della marina. In questa atmosfera idillica si spande un canto espressivo d'oboe con dolce richiamo di flauti: sospiro dal profondo, ritorno nel profondo, angosciato perchè. E la viola raccoglie in un *lamentoso* a singhiozzi questo trepidar dell'anima anelante, mentre ancora tutti i fiori s'aprono rugiadosi e i sogni ritessono la loro trama iridata. Poi, lo struggimento serpeggia nei fiati, si ritorce nei legni, ricade su gli archi, in un libero *fugato* fugge e s'appressa, vuole e disvuole fino a che, dall'insistente minore aprendosi a tonalità maggiore; la luce senza sole si riscalda e si rischiarà e nel sole l'anima non trema più, non teme più; ritrova se stessa nel ritrovar il suo bene: *Magnificat anima mea Dominum.*

In questo coro a voci bianche, sempre legato nel sussurro degli strumenti e umile ancora e dolcissimo, finisce la pena del Purgatorio e, senza discontinuità, comincia il Paradiso.

« Dante lo rappresenta con l'arte stessa con la quale tu cercherai d'esaltarli ne' tuoi cori » aveva detto Wagner; ma, anche senza rilevare che i canti intonati dal musicista non sono quelli prescelti dal poeta, ben altra cosa è il Paradiso dantesco nell'armonia dei cieli rifusa entro il ridere dell'universo da questo Paradiso di Liszt, ridotto a poco più che un corale.

Schiudendosi ad esultanza, il *Magnificat* si avvia e accende in triplice ripresa accelerando; quindi le arpe iniziano un mistico movimento sopra il quale un coro intona *osanna*, un altro coro risponde *alleluia*, Festosi, nuovi *osanna* ascendono in una scala diatonica cui

(3) Chantavoine - Liszt - Paris, chez Alcan, 1910.

(4) La Divina Commedia secondo l'interpretazione musicale di F. Liszt. - Livorno, ed. Giusti, 1903.

(5) Einleitung zu Liszt's Dante - Symphonie von R. Pohl. - Leipzig Breitkopf und Härtel.

fanno eco nuovi alleluia; poi le voci di giubilo e le voci di gloria s'alternano, s'avvicinano, s'intrecciano, si congiungono fondendosi in un pianissimo sempre più lieve, sempre più lontano.

Forse Liszt ha voluto, come Dante, portarci al sommo dei cieli dov'è dolcezza e fremito d'ali per guardar giù dall'alto, con più accoramento, a quest'aiuola che ci fa tanto feroci?... *Alleluia alleluia alleluia* — prorompe in fortissimo con clangor di trombe tutto il paradiso. Ohimè! E qui finisce.

« Nutro qualche timore d'amico. A questa frase significativa mi dispenserai d'aggiungere cose insignificanti ». Dicendo così, Wagner era molto più sincero di quando apologeticamente scriveva per il pubblico: « La sinfonia dantesca di Liszt è l'opera rivelatrice d'un genio redentore che, liberando il pensiero inesprimibile di Dante dall'inferno delle sue immagini, lo porta attraverso il fuoco purificante della idealità musicale al paradiso del più beato e cosciente sentimento. E' l'anima del poema dantesco in purissima trasfigurazione. Michelangelo non poté ancora dedicare quest'opera redentrice al suo grande maestro poeta; e soltanto dopo che, per mezzo di Bach e di Beethoven, la musica fu capace d'impadronirsi anche del pennello e della penna del portento fiorentino, soltanto allora poté essere compiuta la vera redenzione di Dante ».

Liszt, dunque, redentore di Dante?
Io vedo il buon abate sorridere e scuotere mestamente la bella testa bianca.

TULLIA FRANZI.

GIULIO BAS Trattato d'Armonia

PARTE I. — Armonia della Tonalità. Semplice o Diatonica. Accordi di tre suoni e loro successione.

PARTE II. — Combinazione d'accordi.

PARTE III. — Modulazioni.

PARTE IV. — Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica.

PARTE V. — Esercizi elaborati e commentati.

L'Armonia, in questo nuovo Trattato, viene studiata per la prima volta, sulle basi seguenti:

Volontà di moto o carattere di riposo delle note, cioè essenza del meccanismo armonico.

Inseparabile rapporto di armonia e melodia.

Armonia e melodia nel periodo musicale, quindi nella Forma.

Armonia e melodia in rapporto all'orecchio musicale.

Lo studio non impone formule prestabilite, ma cerca e regola la sensibilità musicale dello scolaro.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La vita amorosa di R. Wagner

La luminosa spiritualità di Riccardo Wagner ebbe nella sua arte manifestazioni che, per giudizio comune, sono dichiarate la più profonda espressione dell'anima germanica nei tempi moderni.

Ed è la verità. Mai nessun poeta tedesco, mai nessun genio di quella razza nel campo del pensiero e dell'arte seppe tessere, seppe intrecciare ghirlande più vivide di ideali, rifacendosi alle tradizioni più remote del mito, della storia e dello spirito tedesco.

Nelle opere di Wagner, così musicali, come teoriche, vibra sempre l'eco potente del Destino storico di un popolo le cui caratteristiche sono visibili così attraverso un sermone di Lutero, come un *Lied* di Goethe, una fuga di Bach, o una sonata di Beethoven.

Si può anche aggiungere che, a causa della teoria wagneriana della unità dell'arte, in tutte le sue opere sono raffigurate le tendenze primordiali e costanti del popolo al quale egli apparteneva e di cui è genio, che, con parola sintetica, potrebbe dirsi unitario.

Nei *Maestri cantori*, ad esempio, l'uditore attento, e come diceva Liszt in *istato di grazia estetica*, sente come svilupparsi dalle note di quella musica inarrivabile le sagome architettoniche della Norimberga medioevale, avverte l'urto delle passioni di quei tempi, ode e sceglie la letizia e la giocondità di una vita intrecciata di amore e di sogno.

E pure in Wagner, vi è un altro aspetto che i critici non hanno, fino ad oggi, notato pur essendo il segreto della rapida, pronta diffusione della sua musica e del consenso entusiastico che ad essa ha dato e dà il mondo intero.

Lo diremo in brevi parole: quando Wagner ama, lo fa con lo slancio di un'anima latina.

Questa affermazione che può parere un paradosso o che, per lo meno, potrebbe essere interpretata come un'ombra proiettata sulla grandezza storicamente granitica della sua individualità, ne costituisce invece un complemento tanto più affascinante, quanto più impreveduto.

Non v'è dubbio, e noi consentiamo con i critici più autorevoli, che in *Tristano e Isotta*, il poema dell'amore, Wagner si ispiri, per quella che è la tessitura psicologica dell'intera opera, alle dottrine di Arturo Schopenhauer.

Quel senso di annientamento che lampeggia nelle pagine più sublimi del *Tristano* ha, è vero, la sua diretta sorgente in Schopenhauer

e più remotamente nella filosofia e nella dottrina del Nirvana. Ma ove Wagner cerca di rendere, con arte impareggiabile, l'avvicinamento di un'anima a un'anima; ove egli, con mano sapiente, coglie il fiore dell'amore dalle labbra di Tristano e di Isotta, egli si dimostra fratello spirituale non solo di Shakespeare, che, in *Romeo e Giulietta*, tessè il più fragorante idillio d'amore che spirito di poeta abbia concepito, ma anche e soprattutto di Dante che di Paolo e Francesca, pur nel regno della dannazione, fece due spiriti eterni nell'eterna luce dell'amore.

Questa caratteristica della latinità di Wagner riesce maggiormente avvertibile quando egli esprime i propri sentimenti non attraverso la creazione di personaggi fittizi, per quanto luminosi, ma nell'impeto e nella integrità completa della propria anima.

L'epistolario con la donna che egli forse ha più amato in vita, ne è una riprova. E' un raggio di sole che penetra, avvisa e illumina quelle pagine. E' la sincerità perfetta e assoluta non solo di un artista, ma di un uomo che ama e che, amando, non trova alcuna ombra fra sé stesso e la comunione con l'anima amata.

Fortunatamente, Matilde Wesendonk è degna di questo grande privilegio. Wagner lo sa, e di questa verità si esalta fino all'estasi. E' un fiotto di luce che si sprigiona dalla sua anima, e che non si attenua e intristisce nel freddo di un'effimera passione; ma che giunge, accentuandosi fino all'altra grande luce della Eletta.

Qualche spunto di sensualità pare che talora increspi la distesa risplendente di quest'oceano sentimentale di effusione amorosa. Ma anche questa è una caratteristica tutta latina che conferma la nostra tesi. Wagner sapeva che solo un pieno abbandono avrebbe permesso al suo amore di raggiungere l'apoteosi della piena dedizione. E infatti per Matilde egli non ha segreti, non reticenze, ma attenuazione di espressioni amorose. E' l'intero mondo lirico del Grande Genio che converge in un sol punto, e che della donna amata non fa una romantica eroina, ma lo specchio di sé medesima nella cui luce egli vede riflessa la grandezza del proprio spirito di cui è pienamente consapevole.

Quale influsso ebbe quest'amore nell'arte di Wagner? ecco un problema arduo, che noi lasceremo esaminare a qualche fine psicologo.

Certo è che senza quest'amore Riccardo Wagner non avrebbe aggiunto alla sua vita così satura di grandezza e di impeto lirico la

pagina certo più commovente e più umana, degna, quella di aver vissuta la propria vita nell'arte, e aver fatto dell'arte non una pallida eco, ma la realtà stessa della sua vita.

GUALTIERO PETRUCCI.

Biblioteche musicali

Il mio articolo sotto il titolo « Biblioteche musicali e studi paleografici », in forma di ossequiosissima lettera aperta all'on. Ministro della P. I., pubblicato nel numero di giugno di questa rivista, mi ha procurato un discreto numero di lettere, e non pochi verbali incitamenti a « non mollare », da parte anche di qualche noto e regio musicale insegnante, che al pari mio, s'è trovato spesso con le gambe tagliate nelle sue ricerche, per le ragioni, in quell'antecedente scritto, rilevate. Qualcuno mi osservò che, anziché all'on. Fedele, meglio sarebbe stato rivolgersi all'on. Arduino Colasanti, che con interesse e amore dirige le belle arti, e con plauso generale; qualche altro opinò che bisogna calcar la mano e sonar sodo addirittura, senza riguardi. Uno studente di composizione invece, completa: « sì, a scuola ci hanno parlato con larga diffusione di trecento, quattrocento, e di rinascimento musicale; il mio professore di storia, ci ha consigliato la lettura di Giosuino, la disamina di Villaert ecc. ma chi può permettersi il lusso di simile letteratura a sue spese, se in biblioteca, a mala pena, si ottengono da leggersi al tavolo, anziché di approfondirne lo studio al piano? Sarò dunque anch'io costretto a sapere per sentito dire, e sarò costretto al « relata refero », quando a mia volta, dovrò insegnare? e pensi, che a giorni, avrò tanto di diploma in composizione! ».

Maggior eloquenza della chiusa di questa lettera, io non me la saprei immaginare, tanto che fui tentato di trasmetterla, a seguito dell'articolo antecedente, al Ministro della P. I.; ma ragionai con pessimismo, forse eccessivo, che in quelle sfere le biblioteche rappresentino l'ultima ruota del carro, e preferii incorniciare quell'epistola, appendendola alla parete del mio studio, a mio conforto presente, e a testimonianza sicura che i giovani vorrebbero e vorranno.

Ma intanto, certi studi da me intrapresi da lungo, mi condussero a Parigi e precisamente alla Biblioteca nazionale: vi regna la più severa burocrazia; il prestito non è concesso che ai cosiddetti pezzi grossi, ai dignitari dello Stato, e in via d'eccezione; ma funziona una ce-

lerità di pratiche ammirabile. Quasi, quasi, pensai, vale l'Italia.

Senonchè io non posso dimenticare ciò che avveniva in Germania, quando io vi studiavo negli anni prebellici, e a quell'ordinamento io mi appello, perchè lo ritengo il più pratico, il più giusto, e il più sicuro agli effetti dello scopo delle biblioteche. L'enorme produzione, del resto, di libri di critica e di indagine storica, scientifica, letteraria, filosofica, superiore a quella di ogni altro paese, valga a dimostrazione. A quei tempi, e senza dubbio anche ora, per quanto mi consta, bastava la semplice mallevadoria di una persona nota, che per me fu quella di un altro italiano (si ponga mente al particolare, che ai fini direttivi di una biblioteca, non è senza valore) il Prof. Monsignore Luigi Cerabottani, e il prestito scorreva con una facilità incredibile... per chi era abituato in Italia. A sera, io compilavo l'elenco dei libri che secondo il catalogo generale o per materie, ritenevo di chiedere; segnando il solo nome dell'autore, e il titolo dell'opera, perchè al resto, cioè alla collocazione, pensavano gli impiegati (il particolare non è privo d'importanza, per chi conosce le nostre biblioteche); versavo le schede in apposita cassetta, e la mattina seguente, alle nove precise, potevo ritirare e portarmi a casa, quanto più mi talentava. Ricordo, tra l'altro, documenti importantissimi riguardanti Adelaide di Savoia alla corte bavarese, che fu oggetto di un mio studio.

Mi si opporrà, che se anche in Francia si adotta il metodo nostro circa il prestito, gli è perchè di certo è ritenuto il più opportuno. Io non mi stancherò di ripetere che è il più sicuro, se si vuole, ma soprattutto, è il più comodo... per i bibliotecari, e le ragioni sono chiare. Il sostenere il nostro sistema con la affermazione che il pubblico latino è più trascurato, e quindi più facile al danno, è una imbecillità che non si dovrebbe nemmeno lasciare sospettare. E se per incidenza tal fatto dovesse verificarsi nei riguardi di qualcuno per manomissione di libri, dispersione, danneggiamento, non mancano mezzi adeguati e sanciti per colpire, e colpire severamente. Le biblioteche sono fonti di istruzione e di educazione che si estendono anche al capitolo: come si deve tenere un libro che ci appartiene, e più, quando non ci appartiene.

Insistendo dunque sul sistema di applicazione del prestito, e rivolgendomi all'on. Arduino Colasanti, quello che si vorrebbe e al più presto, nel limite che, si capisce, è umanamente possibile, è l'impianto d'obbligo ed estensibile, non solo del catalogo generale, ma di quello per

materie, perchè quando funzionerà, le indagini, e gli studi potranno svolgersi con celerità di metodo da parte degli interessati, e con molto minor fatica dello stesso bibliotecario, il quale ora viene spesso richiesto di indicazioni che non può materialmente dare, giacchè col solo catalogo generale, sia pure in ordine, (notisi, come già dissi nell'articolo antecedente, che in qualche biblioteca, anche questo è in arretrato da anni) non è assolutamente possibile possa fornire, indirizzando a ricerche per se stesse, alle volte, complicate.

E siccome i miei studi da Parigi, mi portarono poi al Conservatorio di Napoli, così a onore di quell'Istituto e del suo Direttore, vi ho trovato, in via di formazione, ma in decisa formazione, un catalogo per materie, che è di una praticità unica. Lo trascriverei perchè servisse di aiuto e di suprema decisione a fare, a chi è preposto a pubbliche biblioteche in Italia, e gliene facilitasse la compilazione là dove ancora non esiste; ma l'ometto nella speranza, anzi nella certezza che debba essere cura dell'on. Arduino Colasanti di farlo richiedere al Conservatorio di Napoli, e applicare, sia pure con quelle varianti che potranno sembrare più opportune, in tutte le biblioteche ove non esista, varianti che, del resto, mi sembrano difficili a farsi data la sua semplicità.

Quel giovane studente di composizione, la cui lettera e la di cui chiusa dichiaro mi commossero, e i colleghi che attendono con impazienza una più larga facoltà d'uso e di scandaglio nelle biblioteche, vedano in «Musica d'oggi» chi difende le loro ragioni, che sono quelle dell'arte, e, si rilevi, nient'altro che dell'arte. Noi, per nostro conto, speriamo che quest'articolo sia l'ultimo in materia, perchè se non dovesse esserlo — ci sia concessa anche qui, e non senza motivo, una frase di musoliniana prosa, per la quale si concluderà noi abbiamo una spiccata simpatia — annunciamo fin d'ora che il bello sarebbe, per venire.

ALDO CANTARINI.

Il nostro brano musicale

Longo Alessandro, pianista e compositore, nato ad Amantea (Cosenza) nel 1864, studiò a Napoli con i maestri Cesi e Serrao ed attualmente insegna pianoforte in quel Conservatorio. Ha dato concerti in Italia ed all'estero e pubblicato numerose composizioni da camera. Fondò e dirige la rivista *L'Arte pianistica* in cui assiduamente scrive articoli di critica musicale.



Come la musica ingentilisce

Ormai tutti sanno che, tempo fa, all'Opera di Stato a Vienna, una cantante esprime il suo amore per un'altra rivolgendole uno sputo, che toccò invece ad una terza. Ma forse non tutti sanno che questo incidente così delicato mise in moto la Direzione del teatro ed il Ministero della Pubblica Istruzione; che ci si mescolarono giornalisti, amici, fidanzati, insomma una cosa quanto mai esilarante, di cui parla abbastanza a lungo il dott. F. Scherber nei *Signale für die musikalische Welt*.

Ma a tale proposito il dott. A. Bauer di Praga ricorda nel *Auftakt* dello stesso mese, un aneddoto d'or son due secoli, che mostra come gli uomini, cioè, le donne, sieno proprio sempre uguali, e come certe gentilezze sieno caratteristiche delle dive.

«Händel dirigeva l'Accademia di Musica (teatro) di Londra, e nel 1723 doveva mettere in scena la sua opera *Ottone*, in cui la parte di Teofane doveva essere sostenuta da Francesca Cuzzoni *l'aurea lira*. Appena arrivata, Händel andò a visitarla, per mettere subito allo studio l'opera. Ma «la prima aria non piaceva alla Cuzzoni, perchè le pareva occorresse un pezzo più ampio come presentazione al pubblico. Dinanzi all'arroganza della cantante stizzita, il maestro (erculeo) afferrò la piccola esile donna fra le sue muscolose braccia, e le gridò: so dal mio povero amico Sandoni, che lei è il diavolo; ma s'accorgerà che lo sono Belzebù, il capo dei diavoli; e promise di buttarla fuori dalla finestra.

«La cantante terrorizzata urlò con voce stridula: canterò, canterò. Così si annodarono i rapporti tra il compositore e la cantante, che come Teofane ottenne un vero trionfo, e divenne la preferita del pubblico inglese... Per lei Händel scrisse *Giallo Cesare*, *Tamerlano*, *Ro-*

delinda, *Alessandro Severo*, *Scipione e Riccardo*.

«Ma in *Tolomeo* occorrevano due donne, e venne a Londra una rivale: Faustina Bordoni. Era più giovane, bella, con voce più forte ed espressione drammatica più vivace; mentre la Cuzzoni aveva più scuola e più musicalità. Il 5 maggio 1726 la Bordoni debuttò a Londra in *Alessandro Severo*, dove anche la Cuzzoni aveva parte importante; e siccome spesso avviene che il nuovo astro oscura quello che brillava prima, la Bordoni incominciò ad avere più ammiratori della Cuzzoni. Ma Händel, pure non potendo soffrire quest'ultima, prese le sue parti, come quelle della maggiore artista. Ciò non ostante i due partiti di pubblico lottavano accanitamente...

«Finalmente il 2 luglio 1727 si diede *Astianotte*, e, fino dalla prima scena, dove si presentano le due donne, i due partiti incominciarono ad azzuffarsi, e chi fischiava, e chi applaudiva. Le due cantanti, eccitate dal chiasso, si attaccarono, la Cuzzoni sputò addosso alla Bordoni, ed allora vi fu una vera lotta, in cui le due si picchiarono, prendendosi pel capelli, e dicendosi un mondo di insulti.

«Händel dovette tralasciare di dirigere, fu abbassato il sipario, la stagione venne chiusa prima del previsto, le due cantanti furono licenziate, e lo stesso Händel rinunciò alla direzione ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Quattro Violoncelli

L. FORINO

Due pezzi (E. R. 552).

- I. Preghiera sul Preludio della IV Sonata per Violoncello di G. S. Bach.
 - II. Riduzione libera delle Gavotte I e II della VI Sonata di G. S. Bach.
- Partitura e Parti staccate.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La santità dell'arte

Quanti amano Bach conoscono il Dr. Alberto Schweitzer quale autore del libro *J. S. Bach, le musicien poète*. Forse è meno nota la sua qualità, oltre che di ottimo organista, anche di professore alla Facoltà di Teologia protestante di Strasburgo; benchè ciò spieghi l'acuta penetrazione del pensiero mistico bachiano e della mentalità religiosa tedesca del secolo XVII, e la perfetta sicurezza dello studio dei testi illustrati dal sommo cantore di Lipsia.

« A 30 ans, professeur, organiste, écrivain, M. Schweitzer a tout quitté pour revenir médecin en Afrique Equatoriale », scrive nel *Ménestrel* M. André Schlemmer.

« Aveva saputo da dei missionari qual'era la miseria fisica degli indigeni della foresta vergine. Che uomini, a migliaia, soffrono e muoiono per mancanza di soccorsi medici; quest'idea, una volta presente al suo spirito, gli divenne intollerabile... Vi riconosce la parabola di Lazzaro e il cattivo ricco. Rinuncia alla vita interessante e comoda ed ai bel successi che l'attendono in patria, per distribuire ai poveri negri un po' di quelle ricchezze scientifiche alle quali siamo tanto avvezzi, da non apprezzarle più. Si mette a studiare medicina, conquista il grado di Dottore nel 1913, e parte nell'anno stesso per Gabon, dopo avere raccolto i fondi necessari alla spedizione, consacrando il frutto della vendita del suo libro su G. S. Bach e dei propri concerti d'organo, mentre qualche amico l'aiuta ad arrotondare la somma.

« In Africa — sono parole dello stesso Dr. Schweitzer — è urgente avere un lavoro intellettuale che sostenga il morale... Fra il pasto di mezzogiorno e la ripresa del lavoro all'ospedale dò un'ora alla musica, a cui appartengono anche i pomeriggi domenicali. Qui anzi godo il vantaggio della solitudine. Arrivo a capir in maniera molto più semplice e profonda molte opere per organo di Bach. (M. Schweitzer s'era portato un pianoforte con pedaliera dono della Società Bach di Parigi).

« Quasi cinque anni di tale esistenza hanno sciupato la salute di M. Schweitzer, che dovette ritornare in Europa verso la fine della guerra. Ma ormai la sua vita era consacrata al sollievo dei dolori. Appena rimesso, diede concerti d'organo e conferenze per pagare i debiti fatti per l'opera sua benefica durante la guerra. Scrisse un nuovo libro *A l'Orée de la Forêt vierge, récits et réflexions d'un Médecin en Afrique Equatoriale*, ed il suo apostolato si

estese così che, al momento di ripartire per Gabon, parecchi giovani alsaziani avevano fatto gli studi di medicina, e parecchie giovinette s'eran fatte infermiere per seguirlo ».

L'autore dell'articolo chiude spiegando come l'arte abbia le sue radici nello spirito, e non sia viva e vitale altro che quando opera nel campo dell'anima e dell'idealità.

ITALIA

La Lettura. - Milano, ottobre 1925.

A. FRADELETTO. - *Gioacchino Rossini. I. L'artista.*

In questa 1ª parte l'illustre autore parla dei caratteri dell'opera complessiva del grande Maestro, spesso raffrontandola con quella d'altri genii italiani.

Fiamma. - Milano, luglio-settembre 1925.

G. ZAMPIERI. - *Franchino Gaffurio.*

Scritto illustrativo sul grande teorico lodigiano del secolo XV, specie quale *Lettere dell'Università di Pavia*. Annessi vari facsimili d'autografi e di stampe, ed un ritratto custodito nella Biblioteca Comunale di Lodi.

Musica Sacra. - Milano, ottobre 1925.

G. BAS. - *Estetica del Canto Gregoriano.*

Si spiega il carattere ornamentale delle melodie liturgiche, che non esprimono il senso delle parole, ma ne ornano la struttura del periodo o della strofa, con vari gradi di ricchezza melodica.

— *La Melodia Gregoriana in notazione moderna.*

Si riferiscono parole scritte oltre sessant'anni fa da un bravo canonico francese contro quelle trascrizioni che ormai sono d'uso comune.

G. BAS. - *Per l'Organo Italiano. I.*

Inizio d'uno sguardo storico all'evoluzione dell'organo e della musica che per esso si è scritta in Italia ed in Germania, mettendo in risalto i due tipi diversi e le reciproche influenze. Scopo ultimo: la ricerca della via da prendere nell'odierna arte italiana.

Santa Cecilia. - Torino, luglio-settembre 1925.

I. ROSTAGNO. - *Giovanni Pierluigi da Palestrina.*

Continuazione dello schizzo biografico. Qui si arriva fino al 1º settembre 1551, quando il Pierluigi passò da organista di Palestrina a Maestro della Cappella Giulia in S. Pietro a Roma.

S. CORDERO DI PAMPARATO. - *Guglielmo Dufay alla Corte di Savoia.*

Fine delle notizie storiche tratte in massima parte dall'Archivio di Stato di Torino; esse mettono in luce vari particolari della vita del grande Maestro, fondatore della Scuola fiamminga.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, settembre 1925.

M. R. BRONDI. - *Il liuto e la chitarra.*

Continuazione dell'ampio scritto. Qui si parla dell'Arpichitarone, dell'Arpeggione o Chitarra d'Amore, dell'Arpallira, e si incomincia la storia della Chitarra.

R. BRANCOUR. - *Les femmes et la musique.*

L'A. parla in forma simpatica di molte donne illustri, che, dal 1690 sino a Clara Wieck-Schumann, ebbero grande amore o speciale talento per la musica.

CAPRICCIO⁽¹⁾

1

Alessandro Longo

The image shows a musical score for a piece titled 'CAPRICCIO' by Alessandro Longo. The score is arranged in two systems, each with a piano (I) and organ (II) part. The tempo is marked 'Vivace'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system includes a piano part with a treble clef and an organ part with a bass clef. The second system continues the piece with similar staves. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'f'. There are also some asterisks and 'Ped.' markings at the bottom of the organ part in the second system.

(1) Dal «*Sei Divertimenti facili*» per due Pianoforti. N° 3. Piccola Suite (Op. 89.)

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. E.R. 327

I. *f*

I. *f*

I. *p* *mf* *mf* *f*

I. *mf cresc.* *f*

I. *p* *f*

I. *p* *poco rall.* *p*

4 *in tempo*

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

CANTARE

CANTARE

CANTARE

CANTARE

ER.327

J. TIERSOT. - *Pour le Centenaire de Palestrina. Les Répons de la Semaine Sainte.*

Il Dr. Habert non ha incluso i celebri e invero magnifici Responsori a 4 voci per la Settimana Santa nella grande edizione palestriniana, « non avendone trovato a Roma nessun esemplare che offrisse sufficiente garanzia d'autenticità ». Più tardi si trovò una stampa veneziana che li attribuiva ad A. Ingegneri. L'A. spiega le ragioni per cui si può sostenere tuttavia l'autenticità degli splendidi pezzi in questione. Una forma più concisa e qualche maggiore esattezza avrebbero dato molto più forza allo scritto.

C. SERINI. - *Antonio Salieri.*

Accurato studio biografico ed illustrativo sul Maestro di cui ricorre quest'anno il centenario, con bibliografia delle sue opere e degli scritti relativi.

J. JBANNIN. - *Simple remarques sur la polyphonie dans l'antiquité.*

Considerazioni sulla supposta armonia greco-romana. Per l'A. è possibile che si praticassero veri accordi usando voci e strumenti, « ma nulla mostra che la sola unione di voci umane... abbia avuto lungo altrimenti che all'unisono o per antiferia, cioè all'ottava ».

A. DE ANGELIS. - *Cantanti italiani del secolo XIX: Erminia e Giuseppe Frezzolini.*

Studio biografico; Giuseppe Frezzolini e sua figlia, La carriera artistica di Giuseppe Frezzolini, La splendida carriera artistica di Erminia Frezzolini, Erminia Frezzolini e Giuseppe Verdi, Vittoriose tournées all'estero, L'artista: sue note di rame, La morte.

II Pianoforte. - Torino, ottobre 1925.

G. PANNAIN. - *Introduzione alla musica moderna.*

In questo diffuso articolo l'A. cerca introdurre nello spirito dell'arte odierna, dove è chiara l'aspirazione ad una condensazione lirica più intima che decorativa.

A. POMPEATI. - *Antonio Fogazzaro e la musica.*

Bello scritto che dà risalto alla parte che ha la musica nel romanzo e nell'anima stessa del Fogazzaro.

A. ROSENZWEIG. - *La tradizione dell'opera a Vienna.*

Si mostra come certe tendenze odierne del teatro viennese continuino una tradizione secolare. Forse l'A. dà valore storico generale a fatti locali. Così non ci pare che l'opera combinata di Hofmannsthal e Strauss abbia proprio determinato nuovi atteggiamenti nel teatro lirico europeo.

F. LIUZZI, M. CASTELNUOVO-TEDESCO. - *Festival 1925 di musica moderna a Venezia.*

Ricordi di due uomini intelligenti e raffinati. Essi sentono e notano quel che di buono hanno ascoltato, ma senza partito preso. « In modernità, nel senso intimamente attivo... non se n'è forse visto a Venezia che un solo esempio: Mallpiero... ».

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 25 settembre 1925.

E. TOCILI. - *La musica e i suoi mezzi d'espressione.*

Inizio d'uno studio, dove si cerca di fissare i giusti limiti dei mezzi rispetto allo scopo dell'opera d'arte.

G. SCUDERI. - *La legge per i diritti d'autore. Intervista col maestro A. Zanella.*

Gustoso scritto, dove si parla anche della legge sui diritti d'autore.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, agosto 1925.

H. GAGNEBIN. - « Judith » au Théâtre de Mézières.

Il Direttore del Conservatorio di Ginevra è piuttosto severo col libretto di René Morax, ed in quanto alla parte scenica trova che « vi sono troppi elementi diversi o male coordinati, che finiscono per soffocare l'essenziale coll'accessorio ». Quanto alla musica di A. Honegger, « con degli elementi di prim'ordine, Judith non arriva ad imporsi come opera pienamente riuscita. S'imponesse una scelta tra quelli elementi e, una volta fatta, se ne sarebbe dovuta spingere l'espressione fino al massimo ».

R. WAGNER. - *Sur l'interprétation des drames de R. Wagner.*

Estratto dalla 13ª ed ultima delle Opere in Prosa del Maestro, tradotte da M. J. G. Prod'homme.

J. B. PEYREBÈRE. - *Le successeur de Mozart aux orgues de Salzbouurg, Joseph Messner.*

E il giovane organista attuale, di cui si tesse l'elogio.

M. P. - *Les Tendances de la Musique Moderne Française.*

Commento allo scritto di M. Ch. Koechlin, apparso nell'Encyclopédie de la Musique (ed. Delagrave).

J. DE BOSSEDON. - *De la Tonalité.*

Vi sono i sostenitori dei rapporti fra note e colori, e fra toni e colori. P. es. Gevaert, nel suo Trattato d'Orchestrazione (1ª ed.) dà un quadro di tali rapporti. Ma, osserva l'A., l'effettiva acutezza del la di base ha variato ormai più volte; che valgono allora tante relazioni e tanti nessi di sensibilità?

E. BORREL. - *Les Coups d'Archet dans les oeuvres de J. S. Bach.*

Per rimediare alle contraddizioni che si notano tra edizioni diverse, in fatto di colpi d'arco, l'A. crede poter proporre qualche base fissa, desunta alle vecchie musiche, ed in specie della Bachgesellschaft, che è quanto mai costante in argomento.

La Revue Musicale. - Parigi, agosto 1925.

J. COCTEAU. - *L'exemple d'Erik Satie.* — G. AURIC. - *La Leçon d'Erik Satie.*

« Je n'imagine rien de plus vrai, de plus noble que son âme. Il m'enseigne... le ridicule d'attacher la moindre importance aux éloges comme aux insultes ». — « Passionné de jeunesse, la plus vive jeunesse toujours s'approche de lui. Ingénument ardent, que lui importent alors injustices, querelles, brouilles! ».

A. LOURIE. - *La Sonate pour Piano de Stravinsky.*

Illustrazione esagerata. I termini usati e tutta l'intonazione dello scritto, sono tali da suscitare il desiderio di conoscere la Sonata che contiene esperienze così nuove e ricercate, e segna tanti punti nella storia della musica.

G. DE SAINT-FOIX. - *Les premiers Pianistes Parisiens. V. - Les frères Jadin.*

Notizie storiche su questi due musicisti che vissero tra il sette e l'ottocento, e continuarono la tradizione francese della musica descrittiva.

F. SCHLIEDER. - *De la Création Mélodique.*

Tentativo di riconoscere le leggi fondamentali della melodia (che sono le stesse dell'armonia, tutte dipendenti da quelle del ritmo) in rapporto alla vita mentale umana.

- R. MARCHAL. - *Giulio Caccini*.
Fine dello scritto iniziato in febbraio u. s. Sono i principali capitoli d'una tesi che l'A., morto in guerra, aveva preparata a Firenze, sua seconda patria.
- Le Méneštreil. - Parigi, 18 settembre 1925.
- H. DE CURZON. - *Les Archives anciennes de l'Opéra à l'Opéra et aux Archives Nationales*.
Notizie e considerazioni sullo stato attuale dell'archivio dell'Opéra (diviso in due siti) e descrittivo sommario di com'è disposto in ognuno.
- J. GALLAND. - *Éléments de Psychologie appliqués à l'Enseignement musical*.
Scritto che continua nel numero del 25 sett., e dove si trattano delle varie facoltà mentali che contribuiscono allo studio ed all'insegnamento.
- 25 settembre 1925.
- J. TIERSOT. - *Bizet et la Musique Espagnole*.
Pel cinquantenario della prima rappresentazione di Carmen (3 marzo 1875), l'A. inizia un ampio scritto, che si protrae in vari numeri.

The Chesterian. - Londra, settembre-ottobre 1925.

- R. A. D. CORT VAN DER LINDEN. - *Music, Proportion, and Some History*.
Dalla concorde testimonianza di vari filosofi di età differenti si mostra come la musica non sia che proporzione, cioè matematica e metafisica associate, campo in cui solo l'anima risolve i problemi.
- G. JEAN-AUBRY. - *The Orquesta Bètica de Cámara*.
E l'Orchestra Andalusia di venti solisti scelti e diretti da Manuel de Falla, una piccola orchestra di lusso, che interpreta, non solo le opere del suo maestro, ma anche lavori classici, l'A., che dell'orchestra da camera è un caldo fautore, ne parla con entusiasmo.
- J. F. PORTE. - *Byrd and Elgar*.
Curioso confronto tra Byrd ed Elgar, entrambi cattolici, il primo schiettamente inglese di carattere, il secondo con forti influenze straniere, ma di cui si spiega l'inevitabilità date le condizioni musicali dell'Inghilterra nel secolo XIX.
- E. EVANS. - *International Festival at Venice*.
L'impressione dell'A. è poco felice per la scelta dei pezzi (nessuno era inglese), e buona per alcuni di essi.
- L. DUNTON GREEN. - *Critics v. Genius*.
Critica non benevola del libro *A Musical Critic's Holiday* di E. Newman.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Arpa

RAMEAU (J. PH.)

E. R. 588. - *Rigaudon de Dardanus*.

SCHUBERT (F.)

E. R. 588. - *Balletto*.

Libere trascrizioni di GIULIA PRINCIPE.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

The Sackbut. - Londra, ottobre 1925.

- U. GREVILLE. - *Venice in Eruption*.
Vivace se non sempre entusiasta resoconto delle esecuzioni autunnali veneziane della Società Int. per Nuove Musiche.
- R. BENNET. - *Some Singers of To-Morrow*.
(Qualche cantore di domani).
L'arte del canto è in crisi da alcuni anni; l'A. crede che l'avvenire dipenda dai compositori di liriche, e considera qui uno alla volta i giovani di Scuola Inglese: N. Peterkin, G. Bryan, E. J. Mooran, A. Bestman. Continua.
- R. NEWMARCH. - *Czechoslovakia: Present Tendencies*.
L'impressione che dà la musica attuale in genere è d'un gran bisogno di autocritica nella produzione. L'A. parla dei vari maestri cecoslovacchi, mostrando come essi, pure trovando nuovi valori e nuove convinzioni, si mantengono su una via sana e in un intelligibile sviluppo.

A. ROSENZWEIG. - *Schönberg's « Die Glückliche Hand »*.
L'A. spiega il significato ed il valore del lavoro del maestro austriaco, in sé ed in rapporto all'evoluzione dell'arte.

The Musical Times. - Londra, ottobre 1925.

- E. NEWMAN. - *A Postscript to « A Musical Critic's Holiday »*.
L'A. ha pubblicato il libro *A Musical Critic's Holiday* (La vacanza d'un critico musicale), che fu seriamente discusso e favorevolmente accolto dal più, ma di cui nessuno ha bene inteso lo spirito. L'A. stesso spiega qui le proprie intenzioni.

— *The English Psalter*.
Prefazione del Salterio Inglese, scritta dal Dr. C. Macpherson, Dr. E. C. Baird e Dr. P. C. Buck. Le regole per l'applicazione dei testi (inglesi) alle formule salmodiche, sono spiegate con vari esempi; regole abbastanza diverse da quelle della tradizione latina.

- H. GRACE. - *Holst's Choral Symphony*.
Illustrazione con varie citazioni musicali della I. Sinfonia Corale di Holst, su testi presi da Koets. Le voci hanno parte essenziale in tutti e quattro i Tempi.
- J. PHILIPP. - *A Talk on Pianoforte Playing*.
« Causeur » sull'esecuzione pianistica. Il Professore del Conservatorio di Parigi accenna alle varie qualità di cui il pianista ha bisogno, e dà qualche consiglio.
- A. E. F. DICKINSON. - *The Performer and his Audience: Some Psychological Facts*. (L'esecutore ed il suo pubblico: Qualche fatto psicologico).
Considerazioni sull'influenza che esercita sulla qualità e sull'interesse del pubblico la formazione del programma dei concerti.

A. CELLIER. - *Is Transcription Permissible?*
« All'intorno delle riduzioni per pianoforte dedicate all'uso pratico, si possono trascrivere solo quelle opere che sono di natura tale da giustificare un modo d'espressione » diverso da quello originale.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers*. XIII. - *Robert Johnson*.
Notizie su questo compositore, sul quale finora si dicevano cose abbastanza confuse, e fu prete scozzese, buon polifonista, e morì nel 1561 o 1562.

E. EVANS. - *Venice Festival*.

Le riunioni della Società Int. per Nuove Musiche furono un successo, benché il loro carattere fosse diverso dalle riunioni precedenti, e benché il livello artistico non sia sempre stato uguale.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 settembre 1925.

- M. FRIEDLAND. - *Ueber Form und Anlage von Musiker-Biographien*. (Sulla forma e il contenuto di biografie di musicisti).
La letteratura musicologica tedesca è ormai ricchissima, eppure chi voglia conoscere e studiare a fondo anche solo i sommi Maestri, dai vari aspetti: biografico, storico, estetico, deve ricorrere a numerosi libri non sempre accessibili. Si propone di riassumere per ogni Maestro, tutti gli studi speciali in un'opera voluminosa ma completa. — Continua.
- DR. W. ALTMANN. - *Die Berliner Oper in der verflossenen Spielzeit 1924-25*.
Resoconto dell'attività dell'Opera di Berlino nell'anno lirico 1924-25. I tre nomi d'autori a capofila sono sempre Puccini, Wagner, Verdi.
- 11 settembre 1925.

M. FRIEDLAND. - *Ueber Form und Anlage von Musiker-Biographien*. II.

Si presenta il piano secondo, del quale si dovrebbero elaborare tutte le biografie integrali dei grandi Maestri, così da raccogliervi i frutti di tutte le ricerche. I miglioramenti successivi verrebbero raccolti in supplementi da far uscire a tempo opportuno.

DR. L. MISCH. - *Eduard Hanslick*.
Scritto illustrativo di quello che Verdi presentò come « il Bismarck della critica musicale », ed oggi, malgrado un periodo d'oblio, è più vivo che mai.

18 settembre 1925.

- R. ZIMMERMANN. - *Anton Schindlers Persönlichkeit in Spiegel seines Tagebuches*. (La personalità di A. Schindler rispecchiata nel suo Diario).
La testimonianza dell'amico di Beethoven e la stessa sua personalità vennero più volte discusse in vario senso. Il Diario dello Schindler lo mostra uomo intelligente, colto, amante delle arti plastiche, e giudice sicuro di cose musicali. — Lo scritto continua nel fasc. del 25 settembre.

R. MJOEN. - *Strömungen in der norwegischen Tonkunst*. (Correnti nella nuova musica norvegese).
Notizie sui compositori norvegesi affermati nell'ultimo ventennio.

DR. H. ULLRICH. - *Das dritte internationale Kammermusikfest in Venedig*.

Resoconto non preclaramente entusiasta delle riunioni veneziane dello scorso autunno. L'A. non pare simpatizzar troppo colle tendenze novatrici.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, agosto-settembre 1925.

W. VETTER. - *Gluck und seine italienischen Zeitgenossen*. (Gluck ed i suoi contemporanei italiani).

Interessante studio dove si vede quanto Gluck abbia preso dallo stile del Hasse, di Jomelli, di Davide

Perez, Fr. di Majo e Traetta, nell'opera dei quali già circolavano i germi della « rigenerazione », se non della « riforma » del melodramma. « Per ciò i sopra indicati compositori di Scuola Napoletana, furono, non solo contemporanei, ma in parte anche modelli di Gluck ».

B. SZABOLCSI. - *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*. (Problemi della storia della antica musica ungherese).

Inizio d'uno studio su quanto si sa ora della musica autoctona dell'Ungheria; paese che, dominato da stranieri, fu gravemente intralciato nello sviluppo dell'arte nazionale. La fonte più ricca e sicura è la musica popolare. Qui si parla dei Canti Epici, incominciando dal 1500.

I. LEUX. - *Christian Gottlob Neeffe und Andreas Romberg*.

C. G. Neeffe non curò soltanto la prima educazione musicale dell'adolescente Beethoven, s'interessò ed aiutò quanto poté i giovani che conosceva e credeva bene meritevoli. Fra essi vi fu il violinista e compositore A. Romberg, riguardo al quale il Neeffe scrisse al Theatordirektor Grassmann di Vienna, più lettere che vengono qui pubblicate e commentate.

T. W. WERNER. - *Neunte Jahrestagung des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg*.

Resoconto della nona riunione annuale dell'Istituto per Ricerche di Scienza Musicale a Bückeburg. In memoria del Centenario Palestriniano venne eseguita la Messa *Dum compleretur* a 6 voci ed il Salmo *Laudate Dominum* ad 8.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, settembre 1925.

DR. A. HEUSS. - *Eduard Hanslick und die Gegenwart*. (E. Hanslick e l'ora presente).

L'11 settembre ricorrevano 100 anni dalla nascita di E. Hanslick. Si ricordano i dibattiti sollevati dal Bello musicale, la lotta pro e contro Wagner, e, col trionfo del wagnerismo, l'indifferenza tra cui l'Hanslick morì nel 1904. Oggi invece, non solo le sue idee risorgono nella sostanza, ma hanno pratica attuazione.

A. WELLEK. - *Bayreuth*.

Ample considerazioni sull'effettivo valore che ebbero ed hanno tuttavia le esecuzioni wagneriane di Bayreuth.

F. SCHNAPP. - *Eine unbekannte Rezension Robert Schumanns*.

L'A. riproduce dall'epistolario inedito di Schumann (Museo di Zwicken) il giudizio favorevole dato dal Maestro sull'*Overture Entreactes e Cori per Lucifero*, di J. A. van Eyken.

J. RÖNTGEN. - *Alt-Holländische Volksmusik*. (Vecchia musica popolare olandese).

L'A. illustra una collezione di canzoni contadine e danze da lui edita, sulla base d'una stampa del 1700. Fra le altre canzoni, una presenta (quasi nota per nota) il tema della grande e celebre Fuga in sol minore per organo di Bach. Tema olandese? o tedesco passato in Olanda? Che non fosse di Bach era già noto.

DR. E. SCHENK. - *Ein bisher verschollenes Duett von Peter Cornelius*. (Un duetto finora smarrito di P. Cornelius).

Il duetto *Hans und Grete*, su testo di Uhland, venne trovato nel Mozarteum di Salisburgo, e viene qui pubblicato per la prima volta, ed illustrato da commenti.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 settembre 1925.

K. WENDL. - *Ein unbekannter Freundesbrief A. Bruckners aus seiner Jugendzeit.* (Una lettera amichevole giovanile sconosciuta di A. Bruckner).

Il documento riprodotto è del 19 marzo 1852, diretto a Glas. Selberl, amico ed allora collega del Bruckner.

DR. W. GEORGII. - *Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.* (La musica pianistica degli ultimi decenni).

Continuazione, dove si parla del Portogallo, della Spagna, Ungheria e Russia. Continua.

B. WITT. - *Nietzsche als Musikprophet.*

Si mostra con citazioni come F. Nietzsche avesse preannunciato l'odierna dissoluzione dello stile, come effetto della «melodia continua» e del carattere drammatico della musica.

L. BAND. - *Wesensformen der Musik.* (Forme essenziali della musica).

Resoconto d'una lettura tenuta a Berlino da P. Bekker, il quale ha spiegato come gli elementi formali essenziali della musica (quelli che poi costituiscono gli schemi tradizionali), i motivi e loro ripercussione, altezze e profondità dei suoni, distanze reciproche, coincidenze, ecc., tutti sieno elementi comuni colle altre arti. Quindi s'evince l'idea che la musica sia puro gioco sonoro senz'associazioni e connessioni.

WEISS-MANN. - *Die Organistentagung Hamburg Lübeck.* (La riunione degli organisti ad Amburgo-Lubecca).

Scritto interessante per chi segua l'evoluzione d'idee che sta avvenendo anche in Germania in fatto d'organisti e di musica organistica, in senso d'un ritorno alla tradizione del secolo 15° e 16° e contro l'organo orchestrale.

Der Auftakt. - Praga, settembre 1925.

Il fascicolo è dedicato alle esecuzioni internazionali dello scorso settembre a Venezia.

DR. E. STEINHARD. - *Venetianische Kultur.*

Sguardo storico al carattere ed al valore di Venezia nell'evoluzione dell'arte. L'A. conclude rallegrandosi che nella città che fu tanto amica del progresso, si riunisca quest'anno la Corporazione delle Nuove Musiche.

DR. H. FLEISCHMANN. - *Jungitaliener.*

Si esalta la odierna giovane Scuole Italiana, prima mettendone in risalto l'ardita avventura collettiva, poi illustrando i singoli maestri.

— **G. F. Malipiero.**

Traduzione della piccola monografia edita dalla casa Chester di Londra.

P. STEFAN. - *Busoni.*

Goethe immaginò Euforione, figlio di Faust (tedesco) e d'Elena (greca), e Lord Byron fu, per così dire, una prima personificazione di quest'ideale connubio di due mentalità e di due mondi dello spirito. Nuova incarnazione di Euforione pare all'A. Ferruccio Busoni.

G. KLAREN. - *Tristan und Aida.*

I due capolavori vengono confrontati nella loro azione, nel loro spirito, nella loro musica, come legati alle radici del Germanesimo e del Romantismo.

DR. A. WEISSMANN. - *Die italienische Oper in Deutschland.*

Bel riassunto storico del corso e delle influenze dell'opera italiana in Germania dal 1700 ad oggi. « Bisogna riconoscere che, malgrado le avventure sopportate da Wagner in poi, essa continua imperturbata la sua via ». Ma oggi le nuove opere italiane sono interpretate da artisti e da direttori tedeschi, che ne avvisano il carattere.

A. CASELLA. - *Arnold Schönberg und die italienische Musik.*

L'A. spiega come il gusto del pubblico italiano non mostri d'avvicinarsi alla musica dello Schönberg, e ciò per ragioni tecniche, ma anche più per la distanza che c'è fra l'arte schönbergiana, così poco lieta e luminosa, e l'anima italiana tuta sole e gioia.

Santa Cecilia. - Zagabria, settembre 1925.

W. E. EHRENHOFER-ZIRM. - *La costruzione moderna degli organi.*

I due tipi tedesco e francese vengono confrontati, e si descrivono le riforme « alsaziane », tendenti a trovare un tipo intermedio che riunisca tutti i vantaggi. L'A. difende la trazione pneumatica contro quella meccanica.

K. P. MANAJLOVIC. - *I caratteri musicali delle melodie jugoslave.*

Scritto con molti e caratteristici canti riprodotti in note musicali. Notevole la continua fluttuazione ritmica. Ecco le battute che formano una di queste canzoni:

3/8, 4/4, 3/4, 3/8, 5/4, 3/8, 5/4, 3/4, 3/8, 2/4, 4/4.

V. LOOSIN. - *Canzoni di S. Giovanni nella « Biela Kraina ».*

Continuazione. Qui si presenta una semplice e bella melodia in 1° modo di chiesa, per due voci alternate.

R. TAČLIK. - *Un canto di S. Giovanni nella Vivodina.*

Breve canto (5 battute) armonizzato a 4 voci.

CANTO E PIANOFORTE

Recentissima pubblicazione:

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

Quattro Scherzi per musica di Messer Francesco Redi (Ms. o Br.):

- I. *La Pastorella* (119957).
- II. *Prete Pero* (119958).
- III. *Leggenda* (119959).
- IV. *Ballatella* (119960).

« 1830 ». Trois Chansons par Alfred de Musset m'ses en musique sur des fragments de Bach:

- I. *Chanson de Barberine.*
- II. *Chanson de Fortunio.*
- III. *Cantate de Bettine.*

(119983) Ms. o Br.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

« Floriana », di A. Certani

Il M^o Antonio Certani, da Bologna, gode da tempo fama di eccellente violoncellista, che egli si è conquistata in numerosi Concerti in Italia e all'Estero. Qualche anno fa si è fatto anche apprezzare quale egregio compositore con un suo *Concerto* per violoncello e orchestra. Ora, il Certani ha voluto presentarsi in veste di operista, con una sua *Floriana*, rappresentata la sera del 31 ottobre al Sociale di Treviso.

Al valoroso Certani bisogna parlare con franchezza. Non è possibile pronunciare un giudizio sulle sue facoltà di operista basandolo su questo suo lavoro. La vicenda da lui scelta — tratta da una novella del Lasca — e da lui stesso sceneggiata, è così povera di azione e di interesse che assai magre risorse avrebbe offerto anche ad un operista molto più esperto di lui. Ben poco accade nei quattro prolissi atti, e quel poco o è di una discutibile logica o è di secondaria importanza per lo svolgimento dell'azione. Il solo momento in cui qualche cosa accade sul serio è la catastrofe, ma anche essa, per quanto tragica, è pochissimo persuasiva.

Il Certani ha cercato di comporre della musica chiara e sincera e di presentarla in una forma degna. Non una sola volta gli si potrebbe rimproverare del cattivo gusto o della sciattezza. Specialmente è meritevole di lode il tessuto orchestrale, per il suo bell'equilibrio e per la varietà degli impasti e dei timbri.

Quanto all'ispirazione, essa potrà scaturire ben più abbondante, se il Certani, ove riteni la prova, dedichi il suo fervore artistico a un argomento in cui veramente vibrino delle anime, intorno a una favola ricca di umanità e di interesse vivo e avvincente.

Ottima l'esecuzione guidata dal Maestro Faneli. Fra gli interpreti emerse la signora Mellis, artista sempre pari alla sua grande e meritata fama.

Il successo fu molto caloroso. Il pubblico folto ed elegante, nel quale si notavano parecchie personalità del mondo artistico e aristocratico bolognese, accolse ciascun atto del lavoro

con applausi scroscianti e con numerose chiamate all'autore, al direttore e agli interpreti. Assai decorosa la messa in scena.

PAN.

« Mimi Pompon », di Mario Costa

Il popolare musicista napoletano ha riportato al nostro Lirico un altro fervido successo, con la sua nuovissima operetta *Mimi Pompon*, interpretata con cura dalla Compagnia Regini ed allestita magnificamente con eleganza di scene e di costumi dovuti, questi ultimi, alla gustosa fantasia di Luciano Ramo.

Il libretto è di Adami, il quale ancora una volta ha dimostrato la sua profonda conoscenza del teatro, inventando una trama interessante, divertente, che oscilla tra il gaio e il sentimentale, animata da un dialogo spigliato e che, in conclusione, intende rappresentare l'antitesi tra la dolcezza della melodia che imperava nella musica d'altri tempi e la baronda chiasosa dell'attuale Jazz-band.

Mario Costa ha commentato questo intreccio con le sue migliori e carezzevoli musiche nelle quali esplodono le passioni, gli amori, le tenerezze del temperamento meridionale. Il pubblico le ha riudite con grandissima favore, ha chiesto parecchi bis ed ha voluto salutare ripetutamente alla ribalta anche il fecondo musicista.

§ Nella chiesa di San Giuseppe, di Brescia è stato eseguito un nuovo oratorio biblico in quattro parti: *Giuditta*, del maestro Giuseppe Castellazzi.

Il lavoro è improntato a grande sincerità, costruito con maestria, specialmente nella parte corale.

Particolarmente notevoli sono apparse le narrazioni dello storico, il cui impeto drammatico si eleva sul declamato e la preghiera.

Ad ogni quadro, l'autore, che assisteva all'esecuzione, fu applaudito calorosamente e alla fine del terzo, dovette presentarsi sul palco tra vive ovazioni.

§ Ottimo successo ha avuto al nostro Dal Verme *Paganini* di Lehar, che si dava pochi giorni dopo la primissima di Vienna.

Il pubblico è stato conquistato dai pregi della musica, ricca di graziose melodie ed elaborata

con tecnica di armonia. Lodevole l'esecuzione della compagnia Mauro. Bellissimi i costumi, disegnati da Ramo.

Allo stesso teatro ha riportato un successo di stima l'operetta *La bella incognita* di Oscar Straus. A Genova invece è piaciuto assai l'*Usignuolo madrileno* di Leo Fall, che pure per la prima volta si eseguiva in Italia.

All'Eliseo di Roma ha avuto favorevoli accoglienze *Shymmi verde*, libretto di Napolitano e musica di Valente, ricca di «refrains» piacevoli e facilmente orecchiabili. La vicenda scenica dell'operetta, se non nuovissima è abbastanza graziosa. Accurata l'interpretazione della Compagnia di Gondrano Trucchi.

« I Misteri Gaudiosi », di N. Cattozzo.

Anche a Milano, come già a Venezia ed in molte altre città, il successo di questa recente opera è stato dei più calorosi, riconosciuto pienamente dalla critica e decretato dal numeroso pubblico accorso alle tre rappresentazioni che si sono date al nostro Teatro del Popolo.

Sull'interessante lavoro — quando fu rappresentato a Venezia — abbiamo già pubblicato un diffuso articolo; e quindi ci limitiamo ora a constatare come anche l'uditorio milanese abbia apprezzato tanto lo stile semplice e di gustoso sapore arcaico del libretto (dovuto allo stesso Cattozzo), che le bellezze della musica, nobile, sincera, aderente all'azione, tenuta sempre in una linea di assoluta naturalezza e sobrietà, e che rivela nell'autore un artista esperto e colto.

Tutti gli elogi possibili merita l'interpretazione.

Il maestro Fabbri ha diretto con grande intelletto ed amore; l'orchestra, composta di elementi della Scala e del quartetto Poltronieri (dicetto in tutto: ciò che costituisce una caratteristica del lavoro) ha suonato con grande sicurezza. In palcoscenico hanno rivaleggiato in bravura Ines Maria Ferraris, la Capuana, il baritone Albanese, la Otrabella, l'Alessandrini, la Ticozzi, la Mannarini.

Numerosissime le chiamate, a molte delle quali ha partecipato lo stesso Cattozzo.

Molto bene prosegue la stagione lirica al nostro Carcano, ed il pubblico asseconda i lodevoli intenti dell'Impress. *L'Aida* ha avuto una lodatissima esecuzione. Ricordiamo le signore Olga Carrara e Galli, il tenore Palet, il baritone Borgioli. Anche *Cavalleria* e *Pagliacci* sono state eseguite con grande proprietà. Protagonista del lavoro leoncavalliano era il tenore Vololini. *Carmen*, infine, protagonista Florica Cristoforeanu, è stata accolta con molto favore. Animata e precisa, sempre, l'orchestra sotto la direzione del maestro Terni.

Il Comunale di Bologna si è riaperto col *Sigfrido* (protagonista Calleja), preparato e diretto con cura e valore dal maestro Guarnieri. Ha seguito poi la Lucia, direttore Bellezza, con la Capris e il tenore Pertile, e *Traviata*, pure diretta da Guarnieri, protagonista la Capris.

Antemonta di Vincenzo Gusmini, ha riconfermato a Bergamo, patria dell'autore, l'eccellente esito con cui era stata accolta lo scorso marzo a Gand. Dirigeva il maestro Falloni.

Anche a Lecco — come già a Cagliari la scorsa primavera — ha avuto completo successo l'opera in tre atti *Thermidor* del maestro Tubi.

CONCERTI

MILANO

I Concerti Toscanini alla Scala

L'Ente Concerti Orchestrali di Milano ha affidato — com'è noto — le proprie manifestazioni all'orchestra scaligera, la quale, sotto la direzione di Toscanini, ha offerto tre udizioni coi seguenti programmi:

I: GLUCK, *Ifigenia in Aulide*. - MOZART, *Sinfonia in sol min.* - BACH-ABERT, *Preludio e fuga*. - TOMMASINI, *Paesaggi toscani*. - DE BUSSI, *La mer*. - WERBER, *Freischütz*, ouverture.

II: CHERUBINI, *Anacreonte*, ouverture. - MARTUCCI, *Sinfonia N. 2 in fa magg.* - DE SABATA, *Gethsemani*. - WAGNER, *Idillio di Sigfrido*. - LISZT, *Les préludes*.

III: VIVALDI, *Concerto grosso*. - BEETHOVEN, *1ª Sinfonia*. - BRAHMS, *Variazioni su un tema di Haydn*. - PICK-MANGIAGALLI, *Notturmo e Rondò fantastico*. - WAGNER, *Morte di Sigfrido e Marcia funebre*. - ROSSINI, *Gazza ladra*, sinfonia.

Pari alla bellezza dei brani prescelti è stata l'eccellenza dell'esecuzione, a lumeggiare le quali ogni parola ci sembra superflua. L'orchestra della Scala, compagine ormai saldissima di perfetta omogeneità, ha fatto miracoli sotto la suggestiva, impareggiabile direzione di Toscanini.

Di ciascun lavoro, quindi, oltre ogni ricondita sfumatura o bellezza, ha avuto magnifico e completo risalto soprattutto il carattere e lo stile: l'impronta tragica del *Preludio e Fuga* di Bach, al quale era stato aggiunto il *Corale* di Abert; la meravigliosa architettura della *Sinfonia* di Mozart; le finzze dell'ouverture del *Freischütz*; il colorito fortemente espressivo del *La mer* debussiana; la limpidezza dell'*Ifigenia* di Gluck; la tenue leggerezza settecentesca dell'ouverture di Cherubini; il grande vigore dei brani wagneriani; la drammatica potenza e purezza di ispirazione del *Concerto* di Vivaldi; il classicismo della *Prima* di Beethoven; la grande varietà di coloriti delle *Variazioni* di Brahms; lo scintillio della sinfonia rossiniana.

Nel primo e secondo programma figuravano due pezzi, *Paesaggi toscani* di Tommasini e *Gethsemani* di De Sabata, il primo nuovo per Milano, l'altro mai eseguito, ed entrambi sono stati accolti con grande favore anche dalla critica, della quale riportiamo a parte qualche giudizio.

Il dittico di Tommasini è costruito su alcuni temi popolari che servono quasi di pretesto ad una musica modernissima, assai ricca e brillante dal lato armonico e strumentale, che passa con facili ed indovinati effetti dal pastorale della prima parte al grottesco della seconda.

Il poema contemplativo di De Sabata, ispirato dalla visione dell'Orto Santo, si è subito imposto, per la chiarezza dell'espressione e per la tecnica strumentale impeccabile, nonché per l'assoluta rispondenza del pensiero musicale al soggetto. Mistico e contemplativo al principio ed alla fine, è invece appassionato e impetuoso nella parte centrale.

Una graditissima rivelazione per molta parte dell'uditorio — certo la più giovane d'età — è stata la *Sinfonia N. 2 in fa magg.* di Martucci, ch'è apparsa opera di raro valore. La sua esecuzione, oltre un doveroso omaggio all'illustre maestro capuano, è stato atto di vero accorgimento artistico. Di ampia e severa costruzione, ricca negli sviluppi, in alcuni momenti la sapienza contrappuntistica tocca vette altissime, specie nell'ultimo tempo, che, con lo scherzo e alcuni punti dell'adagio, è particolarmente piaciuto.

Sono stati riuditi con intenso godimento anche gli elegantissimi *Notturmo* e *Rondò fantastico* di Pick-Mangiagalli, che si adornano di una musica sempre fresca e viva, smagliante nella tessitura orchestrale, e che possono annoverarsi tra i migliori pezzi sinfonici apparsi in questi ultimi anni.

Inutile dire che anche questi brani, come quelli del Martucci del De Sabata, di Tommasini e tutti gli altri del programma, senza eccezione, hanno procurato a Toscanini ed alla sua valorosa falange le ovazioni più calorose, suscitando nell'uditorio la speranza di aver presto altre consimili manifestazioni d'arte.

Al Teatro del Popolo, finora, si sono avute due udizioni del Quartetto Poltronieri, accolte con molti applausi da un pubblico numeroso.

Ottima impressione ha suscitato, al Conservatorio, la Società corale jugoslava «Kolo» diretta dal maestro Smodek del Teatro Nazionale di Zagabria. Particolarmente sono piaciuti i brani in cui predomina l'elemento folkloristico.

Al Conservatorio la violinista Maria Thörn si è appalesata concertista di buoni mezzi e intuito; è stata assai applaudita, come già pochi giorni prima all'Accademia di musica.

L'orchestra a plectro, diretta da Armano Morlacchi, ha ottenuto uno schietto successo

alla Società Corale Giuseppe Verdi. Di alcuni brani si è dovuto concedere il bis.

Il maestro Perrachio ha diretto allo Stadium di Torino un ottimo concerto, composto di interessanti numeri, all'esecuzione di alcuni dei quali ha partecipato come pianista.

Il maestro Alaleona ha diretto nel magnifico Teatro S. Marco di Livorno un grande concerto corale con la «Guido Monaco» in occasione del venticinquesimo anno di fondazione di questa Società. Il successo è stato calorosissimo.

Nel programma, oltre a pagine del nostro auro Rinascente, di Palestrina e di Vecchi, figuravano tre cori, particolarmente gustati, dello stesso Alaleona: *Il tramonto*, *L'ora della sera*, e *Il Canto dell'amore*.

Il violinista Jancovich e il pianista Votto, in un eccellente concerto a Trieste, hanno fatto apprezzare la *Sonata* di Pizzetti che per la prima volta si eseguiva in quella città.

I *Pini di Roma* di Respighi, diretti dal maestro Furrwängler, hanno avuto eccellente accoglienza a Berlino, in prima esecuzione. Dello stesso autore sono pure assai piaciute, ai concerti Padeloup, le *Fontane di Roma*.

Nel parco di Vienna si è svolta con enorme concorso di popolo la festa commemorativa del centenario della nascita di Giovanni Strauss. Davanti al monumento del celebre compositore letteralmente ricoperto di corone di alloro e di fiori, hanno parlato il Presidente della Repubblica Hainisch, ed il borgomastro Seitz.

Direzione Concerti
Carlotti - Aldrovandi
VIA ANDEGARI, 12
MILANO (2)

Engagements - Arrangements
in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
FREDERIC LAMOND - Pianista
JAROSLAV KOCHAN - Violinista
ARNOLD FOLDESZ - Cellista
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
Trio PIZZETTI-SERATO-MAINARDI
QUARTETTO POLTRONIERI
SESTETTO DI FIRENZE
(Fiati e Pianoforte)

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BERNARDI (G. G.). — *Contrappunto*. (U. Hoepli, Milano).

È la ristampa ampliata del noto manuale, che ha doppio aspetto: pratico e culturale. Dal lato pratico, è l'estratto di tutte le prudenze scolastiche disillustate da Fux, Martini, Cherubini. Dal lato culturale è l'espressione d'una mentalità che ha lo speciale interesse di tutte le sopravvivenze dei tempi passati.

benché si trovino parecchi buoni esempi palestriniani, e parecchie allusioni alla grande arte polifonica vocale del secolo XV-XVI, il libro contiene la dottrina contrappuntistica del secolo XVII-XVIII, sulla base del basso continuo. Per ciò questo manuale è la continuazione di quello dove l'A. insegna al secolo XX la *regola dell'ottava*; per ciò si trovano precetti come questo: «I bicordi devono essere scelti e disposti in maniera da rendere chiaramente il senso degli accordi che rappresentano». Proprio come nei secoli XV-XVI! L'A. ammette solo in casi di necessità l'incrocio delle voci, che è una delle fonti di bellezza della polifonia palestriniana; proibisce la successione di Dominante-Sottodominante, che di quella polifonia è uno dei tratti caratteristici; raccomanda di far procedere il basso per salti, ben scelti, riservando l'andamento più melodico alla voce acuta. Le caratteristiche insomma del contrappunto in dissoluzione sono l'influenza del basso continuo.

Il capitolo sul Ritrno e quello sui modi gregoriani sono d'ingenuità rara. Le notizie ascetico-poi hanno speciale valore, poiché l'A. si firma Direttore dell'Accademia Veneta di Musica Antica. Diamo solo qualche saggio: pag. 20. «Già verso la fine del secolo XVI l'organo che prima soltanto preludiava e rispondeva ai cantori, cominciò ad accompagnarli». Sicché, nei «cori spezzati» del Willaert, cantavano le voci, suonavano tutti gli strumenti (che notoriamente si associavano alla polifonia fino dal secolo XII), ma i due organi che fino dal 1500 stavano sulle due venerabili cantorie di S. Marco (povero il mio San Marco!), quelli tacevano?

A pag. 22: «conseguenza immediata del melodramma (sec. XVII), cominciarono i compositori, anche nella polifonia, ad informare la musica al testo...». Sicché in tutta l'età polifonica, compresi Palestrina, Gio. Gabrieli, Marenzio, O. Lasso, Vittoria, Byrd, de' Encina, la musica non era «informata» al testo? Allora le usuali progressioni ascendenti ad *et ascendit in caelum*, e quelle discendenti a *descendit de caelis*, che si trovano chissà da quando; pezzi descrittivi come la *Battaglia di Marignano*; madrigali innumerevoli che dipingono con arte deliziosa voli, corse, lamenti, ecc., tutto è pura coincidenza?

MICI (G.). — *Armonia Cromatica*, III. Corso. (F. Bongiovanni, Bologna).

Non ci si può fare un'idea esatta d'un libro sulla tonalità cromatica, senza sapere ciò che pensa l'autore sulla tonalità diatonica, di cui quella cromatica non è che un'estensione; ma guardando questo lavoro, è chiaro che l'A. ha voluto avvicinarsi al cromatismo ormai corrente, ed ha cercato d'assimilare idee nuove, forse senza misurarne sempre bene il valore. Per esempio a pag. 2 mette le basi per cromatismo e dice: «ciascuna alterazione cromatica rende più spesso dissonante l'accordo e quindi anche gli accordi consonanti acquistano il senso di moto per il quale debbono risolvere... con le norme comuni a tutte le dissonanze...».

C'è l'idea del senso di moto, ma l'A. non ha capito (e non è il solo) che il concetto di moto e riposo esclude quello di consonanza e dissonanza. Di fatti (nell'ambito d'un tono) le note hanno volontà di moto o carattere di riposo in sé, anche prese isolate, e non l'acquistano né lo perdono col combinarsi fra loro. Invece il concetto di consonanza e dissonanza fa dipendere la tendenza risolutiva proprio dalla combinazione con note poste a dati intervalli. Un esempio del più ovvio: l'accordo di dominante è consonante tanto come l'accordo di tonica, eppure quello di dominante è accordo di forte movimento, mentre l'accordo di tonica è di completo riposo.

L'esposizione teorica ha il carattere di collezione di permessi e di divieti, che è comune a tutti i libri simili, senza che, almeno per parte nostra, vi si trovi una teoria continua e concreta. La colpa non è del maestro Mici: è che la teoria tradizionale manca per sua natura di tale base precisa. Per far veder chiaro ai giovani d'oggi nel campo armonico non serve aggiungere nuovi capitoli o nuovi esercizi, bisogna mutare via fino dall'inizio. Quale sia il nostro parere in argomento, ognuno ormai lo sa: inutile dunque ripeterlo.

Concludendo: un buon libro, orientato su una via che a noi sembra ormai chiusa.

ANIANTE (A.). — *Vita di Bellini*. (P. Gobetti, Torino).

La vita è qui concepita come la connessione tra gli amori e le opere del Maestro, e da tale punto di vista questo libro sembra essere il riassunto delle migliori notizie, coordinate con cura ed amore. La forma è scorrevole e bene adatta al carattere del libro, che è opportunamente rivolto alle signore, a cui l'autore spesso si rivolge.

Sarebbe dunque vano cercare in questo lavoro un quadro storico del tempo in cui Bellini visse e produsse, oppure dello sviluppo del suo stile, o dei rapporti e delle influenze scambiate cogli altri, molti e grandi contemporanei, concorrenti, amici; od anche solo cercarvi quelle idee di riforma dell'opera, a cui l'A. più volte accenna. Ma è un libro da cui risultano vari aspetti (anche non tutti ideali) dell'anima del Maestro, e dove son messi in luce molti particolari interessanti dal lato biografico.

Il tono romantico è consono all'argomento ed al modo in cui è trattato, ed evoca la mentalità sentimentale del 1830.

CAMETTI (A.). — *Palestrina*. (Bottega di Poesia, Milano).

Nell'anno quadricentenario della nascita del sommo Maestro prenestino l'autore ha voluto dare un libro che presenti la grande figura quale si delinea secondo gli ultimi studi, ed è difatti il migliore uscito finora in Italia, e crediamo anche all'estero, per chi voglia conoscere la vita del Pierluigi. Perciò il Cametti espone la vita del Maestro, illustrandone le opere e mostrando il tempo e le condizioni della loro pubblicazione. Vita dunque integrale, personale ed artistica.

Il presente lavoro ha dunque tre lati distinti, benché connessi: il lato biografico, quello dell'ambiente musicale ecclesiastico romano del tempo, ed il complesso quadro dell'arte al secolo XVI; ognuna di queste tre fonti di conoscenza illumina la figura del Maestro così che dall'insieme risalti la sua splendida personalità.

Il Cametti è perfettamente a giorno delle più recenti notizie sulla vita del Pierluigi, le quali anzi in parte sono frutto delle sue stesse ricerche. Rianando in una vita completa quelle notizie apparse dapprima isolate, esse si connettono avvalorandosi a vicenda.

Non meno sicuro si mostra l'A. nella conoscenza di tutto l'ambiente romano cinquecentesco, e la lettura di questo libro precisa o rettifica idee o pregiudizi diffusi anche nei migliori ambienti culturali.

Noi auguriamo dunque la migliore fortuna a questo volume, e specialmente auguriamo ch'esso arrivi tra le mani di tanti che in Italia parlano, sia pure con ammirazione, del sommo polifonista, senza conoscerne altro che il nome. Per gli altri, i pochi che conoscono, amano, studiano Giovanni Pierluigi prenestino, l'opera del Cametti sarà di buon aiuto per proseguire la via intrapresa.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

HERMANN (W.). — *Deutsche Volkslieder*. Als Duette. (N. Simrock, Berlino).

Un soffio di poesia sincera si sprigiona dalle dieci melodie popolari trascritte ed elaborate da Willy Hermann, lasciando libero sfogo ad una sincerità melodica e ad una naturalezza ritmica veramente riposante. I tentativi dedicati alla maggior valorizzazione delle canzoni regionali sono sempre degni della massima attenzione e della più viva simpatia.

CILEA (F.). — *Due liriche* per Canto e Piano. (F.lli Curci, Napoli).

L'autore di *Adriana Lecouvreur*, appassionato cultore della melodia e raffinato artefice di commenti strumentali significativi, si afferma ancora una volta nel modo più geniale.

WANDEL (B.). — *Nippsachen*. Otto piccoli pezzi per Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Le piccole pagine si presentano in stida veste libraria e in semplice espressione musicale. Fra i bozzetti migliori, ricordo *L'uomo nero*.

DENNISON (H.). — *A Sea Idyl* per Pianoforte. (J. Williams Ltd., Londra).

Una graziosa piccola cosa espressiva nel contesto, garbatissima nella forma.

BUTLER (L.). — *Village Reminiscences* per Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Le edizioni inglesi si distinguono sempre per eleganza e nitidezza, che va dalla copertina simpaticissima ai caratteri della stampa musicale e alla bellezza della carta. Sovvente poi il contenuto musicale attira l'attenzione, rivelando l'insuperato progredire dei musicisti di quella terra, che in altri tempi diede all'arte compositori di grandissimo valore. Nella piccola Suite del Butler, notevole eleganza di pensiero ed aristocrazia di espressione infondono al concetto sonoro piacevolezza ed interesse non comuni.

GRIFFITH (W.). — *Nursery Rhymes set to Nursery Tunes*. (Augener Ltd., Londra).

Siamo nel regno dell'arte popolare trattata con senso raffinato di semplice estetica. Piccole melodie adatte al pianoforte precedute da poesie facenti funzione di esplicazione pittorica dimostrativa. Per misurare la profondità pedagogica dell'autore e dell'editore, guardare con agio l'inquadratura della copertina: un fregio primitivo di un'espressione eccezionale.

REDMAN (R.). — *In Amberley Vale* per Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

La biblioteca dei piccoli pianisti si va facendo ricca e interessante. Anche la serie di piccoli pezzi pubblicati dall'Augener è meritevole della massima simpatia e di un'incondizionata predilezione.

TAYLOR (C.). — *Holiday-Hearts* per Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Eleganti, di modesta difficoltà, i quattro piccoli pezzi sono degni di tutta la benevolenza degli insegnanti e del più vivo amore dei minuscoli esecutori.

DUNHILL (T. F.). — *English Folk Song Pieces* per Pianoforte. (J. Williams Ltd., Londra).

Il fascicolo aduna tredici canzoni popolari inglesi adatte al pianoforte con gusto e ottimo senso artistico.

SOMERWELL (A.). — *Quadretti Rustici*. (J. Williams Ltd., Londra).

Sei graziosi aquarelli ispirati ai profumi dei campi e alla frescura delle acque, rinvigoriti da notevole maestria nel cesello sonoro.

JAQUES DALCROZE (E.). — *Amour qui danse*. (M. Senart, Parigi).

Il Dalcroze è uno scrittore delizioso, che alla canzone popolare strappa tutto il profumo e la freschezza per rivestirne le sue composizioni originali. Come armonizzatore egli sa raggiungere un'eleganza e una varietà pittoresca ed espressiva delle più invidiabili, pur lasciando alla melodia un'assoluta sovranità ed una naturalezza primitiva.

Nell'*Amour qui danse* forse la spontaneità è qualche volta governata dalla ricerca armonica, ma in complesso anche questo volume merita larga diffusione e non meno larga popolarità fra tutti coloro che sanno apprezzare nella musica le sfumature delicate e le finzze aristocratiche.

ELISABETTA OGONE.

ROTA RINALDI (N.). — *Perché si spense la lampada?* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pianoforte*, Torino.

È impossibile nel breve spazio di una recensione dire tutto quello che l'esistenza di questo piccolo autore (è nato il 3 dicembre 1911), che per la prima volta con questa lirica presenta la sua musica stampata, potrebbe

suggerire. Certo egli è la natura musicale più interessante che lo conosca.

Perché si spense la lampada? è stata composta su parole di Tagore, nell'agosto del 1922, quando cioè il Rota non aveva ancora undici anni. Non voglio con questo chiedere indulgenza, perché nella sua musica vi sono valori espressivi, talvolta di un lirismo commosso, che meritano di essere giudicati non come una sola promessa. Una meravigliosa sensibilità armonica e un assai felice senso della declamazione verbale fanno sì che tutto proceda con una logica e un'efficacia che hanno del soprannaturale se si pensa che tutto è solo istintivo. Chissà di cosa sarà capace questo piccolo Mozart quando una completa disciplina gli fornerà ogni mezzo per una più completa espressione! E poiché il suo maestro è Edebrando Pizzetti, dobbiamo aspettare con la massima fiducia.

V. M.

ALFANO (F.). — *Sel liriche*: 1. Dormiveglia; 2. I tuoi occhi; 3. Al chiarore della mattina...; 4. Perché piangi?; 5. Malinconia; 6. Non partire, amor mio. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Mattino*, Napoli.

Franco Alfano ha dato alle stampe altre sei liriche, alcune delle quali già eseguite, e con sincero successo, nella tournée recente della cantante Favero, dell'autore e della Semino. Sono pagine possenti, scintillanti di colori, fosforescenti di luce, roride di passione, fremanti di calore. Mentre alcuni fra i leaders del modernismo fanno macchina indietro e dal furor smanioso tentano ad un classicismo accademizzante gelido e stilistico, Franco Alfano lascia libera la via al suo animo riboccante di sentimento, e si affida all'abbraccio di un ultra-romanticismo cui dà una vena armonica e ritmica tutta sua, originale e possente.

La lirica alfaniana è palpito, vita, verità di espressione drammatica: declamato e canto nella linea vocale; canto e atmosfera sonoro-ritmica in quella pianistica. Niente di intenzionale, di inespresso, di misterioso; è vocalità vibrante tutta lirica, come è lirico il suo teatro. Nel grido di *Non partire, amor mio* (la poesia di Tagore è divina) è tutta l'arte di Alfano: cioè « dinamismo del sentimento ». Pagina di alta poesia è *Dormiveglia*. Qui il musicista non ha ritorni, non ha freni, e tutto si libra nel rendere stato d'animo e paesaggio, fusi in un'unica espressione, così come tecnica e canto sono fusi in un tutto inconfondibile. La linea vocale di queste liriche è chiara, duttile; la scrittura ritmica perfetta nel rendere ogni sfumatura del sentimento; la tecnica pianistica — schiettamente alfaniana — sembra concepita per timbri e colori orchestrali, ed esige perciò un pianista-musicista che sappia sentirne e renderne il profumo. Intese così, senza « sintetismi » e misteriosità mallheriane tipo *Sette Canzoni*, queste *Sel liriche* costituiscono un'opera d'arte di profonda bellezza espressiva, schiette e vive. Bisogna guardarsi che dal desolante mediocritismo delle canzonette nostre, esca fuori qualche altra artista che, come la Favero, sappia eseguirle e sappia educare l'animo e il gusto del bionegai in veste di ascoltatori, adusati alle sdolcinature ruffianesche.

A. PACIOLA.

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggio
e preventivi di pubblicità **44**

MUSICA SINFONICA

Riproduciamo dai giornali di Milano, alcuni giudizi su *Paesaggi toscani* di Tommasini e *Gethsemani* di De Sabata che così caloroso successo hanno riportato nei recenti concerti sinfonici alla Scala, sotto la superba direzione di Toscanini.

«Gethsemani», di De Sabata

IL CORRIERE DELLA SERA:

L'impressione suscitata dal nuovo lavoro del compositore, simpaticamente noto al pubblico nostro, riuscì quanto mai buona. Il suo Poema ebbe accoglienze più che cordiali. Gli applausi risuonarono caldi, sinceri, unanimi. Perché, occorre dirlo subito, il De Sabata si presentò ieri con tale atteggiamento di sincerità artistica da impedire le solite riserve sulle derivazioni di questo o quello stile od autore.

Il soggetto del Poema l'avrebbe potuto trascinare sulle vie del colore mistico o del Poema musicale narrativo. De Sabata si accontentò invece di interrogare la sua anima facendole apparire innanzi uno dei quadri più poeticamente densi di umanità e di divinità che siano contenuti nel Vangelo. Anziché oggettivare le sue immagini, De Sabata preferì contenerle nell'orbita soggettiva schiettamente lirica. Risalì alle fonti del sentimento, senza soccorso di canti gregoriani né di mistiche melodie wagneriane. Avvicinò l'Orto Santo non per interrogare le voci arcane di un mistero, ma per esprimere con semplicità, sia pure in qualche punto alquanto indefinita nella linea melodica, un sentimento universale. Gli riuscì bene, specialmente quando si astenne dagli effetti dell'orchestrazione di moda, cioè in quasi tutto il suo lavoro.

Per questo fu applaudito molto cordialmente.

IL SECOLO:

Il poema di De Sabata incominciò in modo calmo e soave; si fa, nella parte centrale, agitato e affannoso quasi; risuona, verso la fine, alla calma, per chiudersi in modo sereno ed estatico. Quieta malinconia di vespero e tranquillità d'alba incominciano il sogno, che non è estasi, ma travaglio d'una anima anelante all'alto; non obbliviosa lontananza dalla vita, ma la vita stessa, fervida e pugnace, coi suoi tormenti e le sue speranze, i suoi slanci eroici e le sue cadute.

La vita è un sogno; nel sogno è la vita, sembra ripetere De Sabata con la parte centrale del suo poema, tutta fervida e commossa, di largo respiro nelle melodie affidate prevalentemente agli archi — per quali l'autore mostra in questa, più ancora che in altre sue composizioni, una viva predilezione — drammatica nei ritmi e nei timbri in qualche momento, sostenuta sempre con grande vigore. E nel sogno, come ci è espresso in questo *Gethsemani*, è anche la verità del temperamento aristocratico di De Sabata, che anche qui si mostra alto, solido e profondamente musicale come pochi altri d'oggi, in Italia e anche fuori d'Italia; un temperamento che di anno in anno trova un sempre migliore equilibrio, ed arricchisce la sua tavolozza di nuovi colori, e la sbarazza di inutili scorie tendendo sempre più alla chiarezza di linee, sempre più obbedendo alla voce del sentimento, mostrando di volerli emancipare — come è manifesto in questo nuovissimo poema — dalla pesante servitù delle maniere strasussiane.

Tanta dolcezza mistica e raccoglimento contemplativo sono nella prima e nell'ultima parte di *Gethsemani*, questa è violenza d'impetuosi ed abbandoni passionali nella parte centrale. L'anima dell'artista, sciolta dal velo della sua più fedele compagna: la malinconia si apre dinanzi alle

stelle come un fiore notturno, e ad esse confida tutta se stessa. Con l'alba ritrova la sua finta pace, quella che occorre per vivere e per riassaporarsi nella contemplazione del mondo che non sa sognare.

LA SERA:

In questo Poema, nel quale l'anima sua si è veramente tuffata in uno stato sereno di contemplazione, i mezzi adoperati sono semplicissimi, la musicalità è purissima, gli accenti armonici ed i contrasti strumentali sono ridotti al minimo: un'aura parsifaliana aleggia nella parte centrale del pezzo, che nella prima e nell'ultima conserva un senso di suggestiva poesia. Nobilissima composizione, che incontrò il pieno incondizionato gradimento del pubblico, e valse al suo autore alcune spontanee e clamorose chiamate.

IL POPOLO D'ITALIA:

Gethsemani, Poema contemplativo di Victor De Sabata, è la nuova fatica del giovane maestro triestino. Con questo lavoro il De Sabata ha cercato una linea più chiara ed immediata e certo non può negarsi che egli sia riuscito a dare forma facilmente espressiva al suo Poema. Forse la melodia appare qua e là non sempre nata da una visione assolutamente nuova o originale, ma s'attarda piuttosto nel ricordo di musiche che, per affinità spirituale, hanno dovuto far vibrare le corde più sensibili del suo spirito; ma a parte ciò la linea costruttiva, la chiarezza dell'espressione ed ancora la impeccabile tecnica strumentale fanno di questo nuovo lavoro una delle migliori espressioni dell'arte del De Sabata.

L'AMBROSIANO:

Lavoro, questo, tutto soffuso da una vaghissima spiritualità orante attraverso suggestive disposizioni acute degli archi, costellati da « armonici » d'arpa e da lacrime di « celesta », quali estremi piloni entro cui si snodano feracili squilli di trombe, seri ammonimenti di tromboni interni, e turbamenti d'anima lontanamente strasussiane: lavoro che onora, coll'autore, l'arte sinfonica italiana moderna, e che frunò al giovane maestro due insistenti chiamate accompagnate da unanimi ovazioni del foltilissimo ed attentissimo pubblico presente.

LA GIUSTIZIA:

Victor De Sabata, uno dei più giovani e dei migliori nostri compositori, ha fatto eseguire per la prima volta un suo « Poema contemplativo » ispirato a *Gethsemani*. Più che seguire il testo del Vangelo, il De Sabata ha voluto dare una realtà sonora ad un suo intimo stato d'animo. Non descrizione dunque, ma atmosfera musicale. La mistica visione dell'Orto Santo ha suggerito al De Sabata una musica quadrata nel ritmo e semplicissima nella sua commossa espansività melodica. Solo la materia orchestrale è sfiorata da piccoli urti armonici, ed è colorita da fugaci pennellate di colore fonico; mentre il pensiero musicale che domina la composizione si mantiene sempre purissimo e aderente all'unità religiosa del soggetto, ed all'unità espressiva che un tale soggetto deve dare all'anima di un artista.

IL SOLE:

Il lavoro che appartiene all'ultima produzione dell'autore è apparso un'opera molto dignitosa che rivela una fluida e feconda ispirazione melodica, ben definita e sicura, portata in sviluppi sinfonici complessi ma chiari e scerri dalle acrobazie contrappuntistiche cui molti giovani ricorrono perseguendo una nuova via che non si è ancora trovata. Il De Sabata ha fatto della musica che tocca, che commuove, che scuote e forse quella è ancora, e sempre, la via da seguire.

«Paesaggi Toscani», di Tommasini

IL CORRIERE DELLA SERA:

Imbevuti di elementi popolari, facili, coloriti, carezzevoli, per quanto sviluppati servendosi di una trama alquanto frammentaria, hanno risuonato le evocazioni dei *Paesaggi toscani* del maestro Tommasini. Più episodico ed audace di altri compositori che hanno già trattato lo stesso genere, Tommasini cerca di elevare il tono del dialettismo musicale affioranti con la rapidità del contorno strumentale. Naturalmente, lo strumentazione squisita vi riesce a suo agio, come anche perviene a temperare la impronta facile ed in qualche punto volgare dei motivi popolari con la ambientazione poetica. La Rapsodia del Tommasini, resa con equilibrio perfetto dall'orchestra, trovò buone accoglienze d'applausi.

IL SECOLO:

Novità italiana erano, nel programma di ieri sera, i *Paesaggi toscani* di Vincenzo Tommasini. L'autore, non è caro al nostro pubblico, non ha bisogno di presentazione; quanto al suo breve idillio sinfonico, bisogna dire che è fra le più riuscite ed efficaci opere del compositore romano. Costruita su temi popolari, nel primo tempo rende felicemente un'atmosfera pastorale non priva di sentimento e di vaghezza. Alla fine di questo tempo due campane preparano la modulazione e, nell'energica totalità di *do maggiore* si passa ad un movimento vivace, rigido di spirito, con buoni effetti di grescato, ed instrumentato in modo molto brillante e vario: una delle migliori pagine sinfoniche del Tommasini. L'esecuzione di questo brano è stata superba per nettezza ed efficacia; il successo è stato lieto.

LA SERA:

Questa Rapsodia del giovane maestro romano è un saggio di grande perizia sinfonica, una prova di raro virtuosismo orchestrale, nel quale le linee più tenui si alternano con le più vivaci pennellate; questo e non di più — fare del colore attorno a stornelli, a rispetti, a danze popolari della mia terra toscana — si proponeva il sottile ed accorto musicista; questo egli ha saputo fare con eleganza garbata; il suo scopo è raggiunto.

LA GIUSTIZIA:

Del maestro Vincenzo Tommasini fu eseguita per la prima volta a Milano una « Rapsodia su temi popolari » dal titolo: *Paesaggi toscani*.

Sono alcuni temi colti dall'animo del popolo e costruiti, direi anzi sacrificati, nell'intrico sapiente di una composizione modernissima. Anche in questa « Rapsodia » le qualità e le attitudini, non certo comuni, del musicista sono evidenti, ed a tratti si impongono con smagliante sicurezza.

Musica Strumentale da Camera

G. SETACCIOLI

118258. - *Sonata in Mi bemolle magg.* per Clarinetto e Pianoforte. Op. 31.

118881. - *Cantabile* per quattro Violoncelli sul Preludio della 1ª Sonata per Violoncello di G. S. Bach, trascritto. (Partitura e Parti staccate).

EDIZIONI G. RICORDI & C.



IN TUTTI I TONI

NOTIZIE

⊗ All'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Parigi, la Casa G. Ricordi & C. ha ottenuto due ambite onorificenze: il *Diploma d'onore* per la Sezione libro, e la *Medaglia d'oro* per la Sezione teatro.

In quest'ultima sezione, che era una delle più interessanti, la Ditta espose i bozzetti di alcune opere da essa edite, quali *Don Carlos*, *Mefistofele*, *Conchita*, *Francesca da Rimini*, *Dèbora e Jaelle*, *Leggenda di Sakuntala*, *Belfagor*, *Nerone* ecc., i quali assumevano particolare rilievo perchè mostravano l'evoluzione della decorazione teatrale dagli ultimi tempi ad oggi.

L'esposizione della Casa Ricordi era stata particolarmente curata dal suo rappresentante a Parigi, signor De Morsier, col concorso del giovane artista Toffoli.

Alla stessa Esposizione il prof. Ludovico Pogliaghi ha ottenuto il Diploma d'onore per le scene e i figurini del *Nerone*; al prof. Stroppa per le scene di *Giulietta e Romeo* e della *Leggenda di Sakuntala* è stata conferita la medaglia d'argento. Pure premiati sono stati i pittori scenografi Grandi e Blasi.

⊗ Il cartellone della Scala per la corrente stagione è già stato pubblicato. Esso comprende le seguenti novità: *Turandot* di Puccini; *La bella e il mostro* di Ferrari Trecate (entrambe di primissima esecuzione); *Kovancina* di Musorgsky; *L'Usignolo* di Strawinsky; *Il bambino e i sortilegi* di Ravel; *Il martirio di S. Sebastiano* di Debussy e D'Annunzio; *Petruska*, pure di Strawinsky.

Sono opere di primo allestimento: *Sigfrido e Crepuscolo degli Dei* di Wagner; *Faust* di Gounod; *Un ballo in maschera* di Verdi; *Butterfly* di Puccini; *L'amore dei tre Re* di Montemezzi; *Freischütz* di Weber. Venti opere, inoltre, saranno scelte tra queste già eseguite negli scorsi anni: *Trovatore*, *Aida*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Gianni Schicchi*, *Iris*, *Nerone*, *Chénier*, *Cena delle beffe*, *Cavalieri di Ekebù*, *Dèbora e Jaelle*, *Barbiere di Siviglia*, *Quattro rusteghi*, *Oro del Reno*, *Walkiria*, *Tristano e Isotta*, *Maestri cantori*, *Hänsel e Gretel*, *Carmen*, *Orfeo*, *Pelléas et Mélisande*, *Luisa*.

Direttori d'orchestra, oltre Toscanini, saran-

no i maestri Panizza e Gabriele Santini; maestro dei cori, V. Veneziani. Per la messa e l'allestimento scenico sono pure confermati: Giocchino Forzano, Ernesto Lert, Alessandro Saino e Caramba.

⊗ A Direttore del Conservatorio di S. Cecilia di Roma è stato nominato il maestro Giuseppe Mulè che da tre anni dirigeva quello di Palermo, nella cui città è pure nato.

Egli è autore di diverse opere, tutte lietamente accolte: *La baronessa di Carini*, *Al lupol*, *La monacella della fontana*, vincitrice quest'ultima di uno dei Concorsi di Stato e già rappresentata al Verdi di Trieste, mentre lo sarà prossimamente al Massimo di Palermo. Violoncellista e direttore d'orchestra, dotato di soda cultura, il maestro Mulè è artista completo e abile organizzatore, come ha dato prova al Conservatorio di Palermo.

⊗ Il milanese «Convegno» promette una interessante stagione musicale, durante la quale il maestro Gatti terrà alcune lezioni sul tema: *Concezioni moderne del dramma musicale*; il nuovo Trio Pizzetti-Serato-Mainardi dedicherà due concerti a musiche pizzezziane eseguendo per la prima volta in Milano il *Trio in la*; un concerto avrà in programma musiche di Alfano (tra cui la *Sonata* per pianoforte e violoncello) con sua partecipazione come pianista.

Altre udizioni inoltre, saranno dedicate a M. de Falla (con suo intervento), a compositori italiani modernissimi (interprete il Quartetto veneziano). Si avranno infine un ciclo delle *Sonate* per violoncello e pianoforte di Beethoven (esecutori Mainardi e Lamond), e una serata esclusivamente dedicata a Brahms (Trio Lorenzoni).

⊗ La stagione sinfonica all'Augusteo di Roma, avrà inizio il 29 corrente e proseguirà sino agli ultimi giorni di aprile. Numero totale dei concerti, circa trentacinque, dei quali è già elaborata e pronta l'organizzazione.

Accanto al direttore stabile, Bernardino Molinari vi saranno altri direttori italiani, come Vittorio Gui, Victor De Sabata e Piero Coppola.

Gli stranieri che saliranno al podio dell'Augusteo sono: Alessandro Gretchaninoff, noto musicista russo, Rhené-Baton, Fritz Busch dell'Opéra di Dresda, Georges Schumann della

Sing-Akademie di Berlino.

Tra i solisti è stato assicurato l'intervento dei pianisti: Leopoldo Godowsky, di fama mondiale, Sergie Prokofieff, di cui conosciamo alcune ragguardevoli composizioni, il vecchio e simpatico Arturo Rubinstein e il giovanissimo Carlo Zecchi; del violinisti: Eugenio Isaye attesissimo dopo la lunga assenza, Rodolfo Busch, Manuel Quiroga e Mario Corti; nonché, l'organista Marcello Dupré della Cattedrale di Parigi, e il celebre violoncellista Arnoldo Földesy.

Molti valenti cantanti parteciperanno alle esecuzioni corali come solisti e tra essi primeggiano: Maria Barrientos, Ninon Vallin e Jeanne Montjovet.

Quanto al contenuto dei programmi, oltre al materiale classico e moderno che ne formerà la base e l'ossatura, si avranno quest'anno importantissime esecuzioni corali, e cioè: *La Grande Messa da Requiem* di Berlioz, mai eseguita in Italia, il *Re David*, salmo sinfonico di Honegger, *San Francesco*, mistero di G. F. Mallipiero, *l'Israello in Egitto* di Haendel, la *Messa in si min.* di Bach e la *Passione secondo S. Matteo* anche di Bach. Questi tre ultimi poderosi lavori verranno eseguiti dalla Sing-Akademie.

Tra le novità orchestrali, notiamo: *Pinocchio* di Renzo Bossi, *Sortilegi* di Pich Mangiagalli, *La cella azzurra* di Lodovico Rocca, *Concerto italiano in sol min.* di Castelnuovo-Tedesco, *Gethsemani* di De Sabata e *Belfagor*, «ouverture» su temi dell'opera di Respighi.

⊗ Parallelamente alla stagione sinfonica si svolgerà, nella sala dell'Accademia di S. Cecilia, un ciclo di musica da camera, a cui prenderanno parte le cantanti: Lina Kochitz, Maria Barrientos, Nina Vallin, Madeleine Grey, i «quartetti» Poltronieri di Milano, Capet e Rosé; il «trio» della Corte del Belgio e quello di Parigi; i violinisti Busch, Quiroga, Vitetta e Bignami; i pianisti Gretchaninoff, Rubinstein e Prokofieff, ecc..

⊗ La stagione dei Concerti alla Filarmonica romana affidata quest'anno alle cure del Direttore artistico maestro Alberto Cametti, avrà inizio il 16 novembre e terminerà agli ultimi di aprile. In tale periodo si svolgeranno 23 concerti (ogni lunedì alle ore 17,30) e, intercalate ai concerti, verranno offerte due Conferenze del senatore Corrado Ricci sulla «Scenografia Italiana» e del prof. Giorgio Barini sul «Centenario di A. Scarlatti e di Salieri» e una audizione di musica italiana moderna. Ecco l'elenco completo dei concerti:

1. Concerto corale di composizioni sacre e profane di Ruggero Giovannelli (Direttore A. Cametti); 2. Violoncellista E. Feuermann; 3. Soprano E. Ridolfi; 4. Quartetto del Vittoriale, già Veneziano; 5. Pianista A. M. Silvagni e soprano I. Jarova; 6. Trio Fiorentino; 7. Sestetto di Firenze (fiati e pianoforte); 8. Violinista von Reuter; 9. Pianista polacco A. Hermelin; 10. Arrigo Serato ed Ernesto Consolo; 11. Stadel-

mann (clavicembalo) e Paul Grummer (viola da gamba); 12. Primo concerto strumentale per archi e fiati, esecutori A. Bustini, O. Zuccarini, F. Montelli, A. Perini, T. Rosati, A. Rosini, E. Zampini, L. Jucci, ecc.; 13. Violinista F. Sannino e soprano M. Pediconi; 14. Pianista Nino Rossi; 15. Soprano Vince Jonaite; 16. «Classe orchestrale» della Filarmonica (Direttore V. Di Donato); 17. Secondo concerto strumentale per archi, arpa e fiati; 18. Pianista Paul Loyonnet; 19. Violoncellista André-Levy e pianista Paul Loyonnet; 20. Flautista Louis Fleury; 21. Trio Capet-Loyonnet-Levy; 22. Violinista Capet e pianista Loyonnet; 23. Concerto di chiusura per soli, coro e orchestra (Marcello-Jommelli-Mozart).

⊗ La Società degli «Amici della Musica» di Firenze inizierà la propria stagione di musica da camera ai primi del prossimo dicembre. Il programma è ispirato ad una lodevole ecletticità che permette l'alternarsi di concerti vocali, pianistici, violinistici, di trio, di quintetto, e orchestrali. Eccone qui i nomi: Mildred Anderson, Barrientos, Maria Teresa Chiari, Madeleine Grey, Ninon Vallin, Bela Bartok, Ermanno Beato, Ernesto Consolo, Alfred Cortot, Leopoldo Godowsky, Serge Prokofieff, Jan Smeterlin, Attilio Brugnoli, Johann Konec, Albert Spalding, Adolphe Busch, Gioconda de Vito, Bronislaw Huberman, Manuel Quiroga, Pablo Casals, Arnold Földesy, Quartetto Amar, Quartetto di Budapest, Quartetto Capet, Quartetto Löhner, Quartetto di Vienna, Quartetto del Vittoriale, Quartetto Pro Arte di Bruxelles, Trio Fiorentino, Trio Pizzetti-Serato-Mainardi, Società Orchestrale di Praga.

⊗ L'Associazione siciliana degli «Amici della Musica» di Palermo, sorta da pochi mesi e già forte del consenso unanime della città, ha già elaborato — salvo qualche dettaglio — il proprio programma la cui organizzazione è affidata all'Ufficio Concerti per la Sicilia.

Le udizioni si svolgeranno dal Novembre ai primi di Maggio. Oltre Franco Alfano, che darà un interessante concerto di musiche proprie, coadiuvato da due strumentisti ed una cantante, ha aderito anche Mallipiero che sarà accompagnato da una pianista americana e da una cantante italiana; ed anche Respighi, se i suoi impegni americani glielo consentiranno, ha accolto l'invito degli «Amici della musica».

Tra i violinisti scritturati, figurano il famoso virtuoso compositore Henry Marteau, che per la prima volta viene in Italia e il giovanissimo ungherese Zoltan Szekely già presentatosi al «Festival» veneziano.

Oltre ai complessi italiani, sono scritturati i seguenti stranieri: «Quartetto Pro Arte» di Bruxelles; il «Rheinischer Madrigal Chor» (16 persone); il «Trio Rosa Spier»; ed ancora (tra i solisti): il flautista francese Fleury; il violoncellista Mendelssohn, la cantante rumena Vince Jonaite, il pianista bambino Pietro Mazzini, al quale spetta l'onore d'inaugurare la stagione.

Il Sindicato londinese per le opere ha deciso di dare una nuova stagione al Coven Garden dal maggio al giugno dell'anno venturo. Cielo completo dell'anello wagneriano, due o tre opere di Mozart, *Otello* e *Falstaff* di Verdi, qualche opera francese e «una o due novità», non specificate, costituiscono l'abozzo del programma della nuova stagione.

Il Sindicato conferma che la stagione di quest'anno si è chiusa con una perdita considerevole. Sarebbe occorso per coprire tutte le spese che almeno il 94 per cento dei posti disponibili fosse venduto; invece la media è stata del 78 per cento.

Il Sindicato ha stabilito anche un'interessante statistica delle opere rappresentate, disponendole prima in ordine di costosità e infine in ordine di produttività finanziaria.

Ecco l'ordine di costo: *Cavaliere della Rosa*, *Maestri Cantori*, *Walkiria*, *Tristano*, *Lohengrin*, *Fedora*, *Aida*, *Tosca*, *Vascello Fantasma*, *Lucia*, *Barbiere*, *Butterfly* e *Rigoletto*. Ed ecco finalmente l'ordine di produttività finanziaria: *Tosca*, *Rigoletto*, *Butterfly*, *Lucia*, *Fedora*, *Maestri Cantori*, *Barbiere*, *Tristano*, *Cavaliere della Rosa*, *Aida*, *Vascello Fantasma*, *Lohengrin*, *Walkiria*.

Con i primi del mese l'Istituto Internazionale di Canto di Milano, ha iniziato (principiando con *Tristano* e *Isotta*) i corsi mensili di perfezionamento scenico-musicale delle opere tedesche, eseguite interamente e con tutti i personaggi sotto la direzione del dottor Ernest Lert, «régisseur» delle opere tedesche alla Scala.

Il «Musical Courier» ricorda che or sono cent'anni (29 novembre 1825) venne rappresentato per la prima volta a New York *Il Barbiere di Siviglia*, interpreti la Malibran e Manuel Garcia.

Propone quindi che la data sia ricordata dal Metropolitan con una rappresentazione popolare del capolavoro.

Nerone di Boito verrà prossimamente inscenato al Teatro Reale di Stoccolma, tradotto in svedese ed eseguito da artisti svedesi.

Casella suonerà alla Filarmonica di New York una sua nuovissima *Partita* per piano, tre clarinetti, tre trombe, timpani e corde, sotto la direzione di Mengelberg. La stessa opera sarà eseguita anche, nel prossimo inverno, a Parigi ed a Berlino.

L'Opéra di Parigi riprenderà nella corrente stagione: *Tannhäuser*, *Maestri cantori*, *Alceste* e *Freischütz*. Presenterà anche le novità seguenti: *Ille désenchantée* di Fevrier, *Prélude féérique* di Bloch, *Nella di Gaubert* e *Orphée* di Roger-Ducasse.

L'Opéra-Comique pure di Parigi, per la stagione 1925-26, annuncia le seguenti novità assolute: *Le Poirier de Misère*, mistero in tre atti di Delanoy; *La peau de chagrin*, quattro

atti buffi di Ducasse; *Sophie Arnould*, un atto di Pierné; *Le Roi Dagobert*, quattro atti di Samuel-Rousseau; *Le joueur de viole*, quattro atti e cinque quadri di Laparra; *La fesseuse d'Orties*, di Doret. Verranno eseguite, inoltre, per la prima volta *Conchita* di Zandonai e tre opere di De Falla, quest'ultime in un solo spettacolo.

La città di Rotterdam ha accordato una sovvenzione di 10 mila fiorini (più di 85 mila lire nostre) all'Orchestra Filarmonica della città; 5 mila fiorini all'Opera italiana, ed altrettanti all'Opera Cooperativa. Come in Italia!

Si è inaugurato nella chiesa Battista di New York, il più grande *carillon* composto di ben 56 campane dal peso che supera le 50 tonnellate. E' un dono di Rockefeller junior.

Il violinista Mischa Elman ha acquistato per la somma di 50 mila dollari (oltre un milione di lire) uno Stradivarius del 1717 che appartiene alla signora Récamier. Egli, ch'è già possessore di altri due Stradivarius, lo suonerà nei suoi prossimi concerti.

Per testamento, V. F. Lawson, editore del *Chicago Daily News*, ha legato 100 mila dollari alla Chicago Orchestral Association.

NECROLOGIO

Nella sua villa di Crescenago presso Milano, il 3 c. m., il cav. *Raffaello Grassi*, noto e apprezzato coreografo, Direttore dell'Accademia Imperiale di ballo di Varsavia, della Scuola di ballo della Scala; scrisse e mise in scena moltissimi balli e grandi azioni coreografiche, che ebbero pieno successo.

A Parigi Paul de Chaudens, editore ben noto ed autore di parecchi libretti, fra cui quelli dell'*Amica* di Mascagni, di *Maia* di Leoncavallo e della celebre *Figlia del tamburo maggiore*.

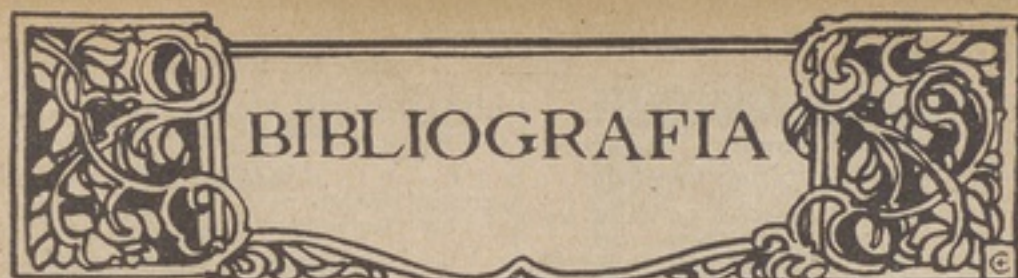
S. LEBERT e L. STARK

Gran Metodo Teorico Pratico per lo Studio del Pianoforte

Edizione riveduta da FILIPPO IVAČIĆ
Professore al Liceo Musicale di Bologna
E. R. 130. Parte I. - E. R. 131. Parte II
E. R. 132. Parte III.

Edizione in Spagnuolo (E. R. 582 a 584)
Primera parte. Vol. I. - Vol. II. - Completo.

EDIZIONI RICORDI



EDIZIONI RICORDI

CANTO

BRUNETTO (F.) (120080). *Antologia vocale per Soprano, Tenore, Mezzo-Soprano e Contralto.*

CANTO E PIANOFORTE

CANTELOUBE (J.) (R. 908). *Colloque sentimental*. Poème de P. Verhaëne. Ms. ou Br.

CONFALONIERI (G.) (119997). *Dieci Bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia: I. La rosa e la viola. — II. Canzone di nozze. — III. Ninna-nanna del mugugno. — IV. Contrasto. — V. Notturno. — VI. Invito alla danza alpestre. — VII. Serenata. — VIII. Il papa e i dominatori. — IX. La mala figlia. — X. La partenza del soldato. (Testo italiano e inglese).*

ROTA RINALDI (N.) (119994). *Ilamina tu, o fuoco*. Parole di R. Tagore. Ms. o Br.

PIANOFORTE

Studi e Composizioni originali

BEEHOVEN (L. van) (E. R. 520). *Ouvertures*. (E. Pozzoli).

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (119961). *Piedigrotta 1924*. Rapsodia Napoletana: I. Tarantella scura. — II. Notte e luna. — III. Calciannata. — IV. Voce lontana (Fenestra che laciva). — V. Lariello!

CLEMENTI (M.) (E. R. 580). *Preliudi ed Esercizi in tutti i toni maggiori e minori, riveduti e ritagliati*. (B. Mugellini).

FIELD (J.) (E. R. 529). *18 Notturni*. (E. Marchiano).

LISZT (F.) (E. R. 501). *Due Polacche*. (G. Tagliapietra).

TSCHAIKOWSKY (P.) (E. R. 521). *Pezzi celebri*. (E. Marchiano).

— (E. R. 522). *Le Stagioni*. Op. 37. (E. Marchiano).

— (E. R. 523). *Album della gioventù*. Piccoli Pezzi. Op. 39. (E. Marchiano).

Danze

BILLI (V.) (119978). *Miss America*. Blues. Op. 408.

— (119979). *Marhaba* (Bentvenuto). Blues o Fox trot. Op. 409.

— (119980). *Bambola fron-fron*. One-Step. Op. 410.

— (120021). *Samara*. Blues. Op. 411.

— (120022). *La Poule* (La Gallina). Fox trot. Op. 412.

— (120023). *Sérénade Hawaïenne*. Hésitation. Op. 413.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BEEHOVEN (L. van) (E. R. 536). *Ouvertures*. (E. Pozzoli).

VIOLINO

DANCLA (C.) (E. R. 586). *16 Studi per Violino, con accompagnamento di un 2° Violino*. Op. 68. (M. Anzoletti).

VIOLINO E PIANOFORTE

BACH (G. S. (E. R. 555). *Concerto II in Mi maggiore*. (G. Maglioli).

ARCHI

CANTELOUBE (J.) (R. 902). *Colloque sentimental pour Quatuor à cordes*. (Parties détachées).

GEMINIANI (F.) (119973). *Andante per Archi*. Arpa ed Organo. Revisione e armonizzazione di G. Marinuzzi. (Partitura - Formato tascabile).

PIZZETTI (I.) (119996). *Trio in La per Violino, Violoncello e Pianoforte*. (Partitura e Parti staccate).

— (119985). *Lo stesso*. (Partitura - Formato tascabile).

ORCHESTRA

DE SABATA (V.) (119899). *Gethsemani*. Poema contemplativo. (Partitura - Formato tascabile).

MALIBIERO (G. F.) (119927). *Variazioni senza tema per Pianoforte e Orchestra*. (Partitura - Formato tascabile).

— (119432). *Dalle tre Commedie Goldoniane*. Frammenti sinfonici: I. *La Bottega del Caffè* — II. *Sior Tedero Bronzolo* — III. *Le Baruffe Chiozzotte*. (Partitura - Formato tascabile).

RESPIGHI (O.) (119389). *Bellagor*. Ouverture. (Partitura - Formato tascabile).

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119929). *La Canzone del fior*. Leggenda di Diana (Tanzol). Op. 408.

— (119974). *Miss America*. Fox trot o Blues. Op. 408.

— (119982). *Stornellata sull'Arno* (Visione trecentesca). Op. 404.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

I *Myster* GAUSSON. Sacre rappresentazioni, per la scuola di Nino Cottroz.

G. SETACCIOLI

Note ed Appunti al

TRATTATO D'ARMONIA

di CESARE DE SANCIS

In rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna, con numerosi esempi dei più illustri autori antichi e moderni.

(118721).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

- BERTINI (E.). 25 Studi, 10. Grado, Op. 100. (E. Pozzoli). (A. & G. Carisch & C., Milano).
- BUYA (A.). Nuovo Metodo per Violino con la teoria del Tetracordo. Parte III, Fasc. I. Quarta e Quinta posizione. — Parte III, Fasc. II. Quarta e Quinta posizione. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- PRESTINI (G.). Esercizi giornalieri per Oboe. — 12 Studi per Oboe su difficoltà ritmiche in autori moderni. (F. Bongiovanni, Bologna).

PIANOFORTE A DUE MANI

- ARTIOLI (E. A. G.). *Azzurro*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- COATES (E.). *Moon-Blagie*. (Chappell & Co. Ltd., London).
- CHOPIN (F.). *Berceuse*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- COCHRAN (L.). *Saxxon Sketches*. (Augener Ltd., London).
- DENZA (P.). *Zwei Klavierstücke: Zwei Intermezzi*, Op. 3. — *Walter*, Op. 4. (N. Simrock, Berlin).
- GALOS (C.). *Le lac de Corne*. VI Nocturne. Trascrizione di G. Graziani-Walter. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- GHISALBERTI (D.). *4 Gondolieder*. (Gebrüder Hug & Co., Zürich).
- HOLLIDAY (J. C.). *The Gypsy Dance*. (Chappell & Co. Ltd., London).
- LIND (G.). *Berceuse*. (Augener Ltd., London).
- MASCHERONI (V.). *Fifina*. Canzone Fox-trot. — *Ma dove è quando? One Step*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MIGNONE (E.). *Mister John*. Canzone One Step. — *Oro mendace*. Canzone Fox-trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- PARKER (K.). *A Water Colour*. (Augener Ltd., London).
- PATTISON (E. K.). *Dansons, ma belle*. Minuet. (Chappell & Co. Ltd., London).
- PAVIA (H. L.). *Ländler*. Dance-Phantasie. (Augener Ltd., London).
- ROSA (M.). *Processione notturna*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- SOMERVELL (A.). *Ruby Pictures*. Six Pieces. (J. Williams Ltd., London).
- SWINSTEAD (F.). *Sight-Reading Tests*. (Augener Ltd., London).
- Y'ENER. *Petites Révélations*. Book I. (J. Williams, Ltd., London).
- VINCENT (G. F.). *New Century Series*. (W. Rogers, Ltd., London).
- VITOLIN (J.). *Petites Variations et Fugue*. (N. Simrock, Berlin).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

Novità

L. PERRACHIO

La luna (119897).

Novella dei fratelli Grimm. 9 Studi per i piccoli.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CARSE (A.). *Tunes for Two*. (Augener Ltd., London).

ORGANO

CORBETT SUMSION (C.). *Two Andantes — Four Preludes*. (Augener Ltd., London).

MUSICA SACRA

CASIMIRI (R.). *Repertorium Societatis Polyphonicæ Romanæ*. Vol. I.; Vol. II.; Vol. III. (Edizioni «Psalterium», Roma).MUSICA STRUMENTALE
DA CAMERA

- ARTIOLI (E. A. G.). *Intermezzo-Walzer* per Violino e Piano. (F. Bongiovanni, Bologna).
- AUSTIN (E.). *Liric Sonata*, Op. 20, for Violin & Piano. (Augener Ltd., London).
- BOCCHETTI (L.). *Minuet*, arranged for String Quartet by Cedric Sharpe. (Augener Ltd., London).
- GABRIELLI (D.). *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. (Umberto Pizzi, Bologna).
- KEMPF (W.). *Quartett für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello*. (N. Simrock, Berlin).
- LEANZA (G.). *Minuete* (N. II) para Piano e Violino. (Presso F.A., S. Paulo).
- LEBELL (L.). *Three Short Pieces* for Violoncello & Piano. (Augener Ltd., London).
- MOFFAT (A.). *Welsh Airs & Dances* for Violin & Piano, arranged. Book III. (Augener Ltd., London).
- MASETTI (E.). *Cuck* per Arpa. (F. Bongiovanni, Bologna).
- PARIBENI (G. C.). *Sonata in Re min.* a tempi collegati per Violino e Pianoforte. (Casa Musicale Sonzogno, Milano).
- RICCI-SIGNORINI (A.). *Larghetto e Tempo di Furlana* per 2 Violini, Viola e Violoncello. Partitura - Parti compl. — *Fantasia barocca* per cinque Strumenti a fiato, Sifofono, Sistro e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- ROSA (M.). *Risveglio* per Violino e Piano. (F. Bongiovanni, Bologna).
- SALAMINI (D.). *Serenatella* per Violino e Piano. (F. Bongiovanni, Bologna).
- SETACCIOLI (G.). *Canzone-Serenata*. Trascrizione per Violino e Piano di M. Corfi. (A. & G. Carisch & C., Milano).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zanon - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

PARTITURA D'ORCHESTRA IN FORMATO TASCABILE

Recentissima pubblicazione:

V. TOMMASINI

Chiari di luna (119981).

1. Chiese e ruine.

2. Serenate.

Partitura d'orchestra in formato tascabile.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S.

Luca, 52-54. - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra. - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.

Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.

— G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PADOVA.

«Bottega di Musica» - Via Roma, 25.

PALERMO.

G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo

Francavilla.

PERUGIA.

«Ito Belati» - Editore Musica per Banda.

ROMA.

G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TORINO.

Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

TRIESTE.

Tedeschi & Oberanu - Corso Vitt. Eman., 26.

Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Pianoforti.

Strumenti e Accessori.

NAPOLI.

P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)

fondata nel 1880

INGROSSO

DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
«inonati Mandolini «Felice Arpino»Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Moravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA


Del numero speciale di "Musica d'oggi", dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia

Chiedere Preventivi
di pubblicità su

MUSICA D'OGGI

per l'anno 1926



PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

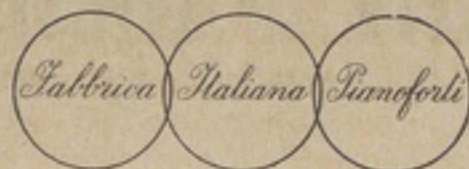
RASSEGNA DI VITA EDI
CULTURA MUSICALE



ANNO VII. NUMERO XII. DICEMBRE MCMXXV

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più razionale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo svezzamento*
CARLO ERBA - MILANO



TORINO

Sede e Direzione:

Via Moretta, 53
TORINO: Telefono N. 40.731

Stabilimenti:

Via Vigone, 60
TORINO: Via Moretta, 55

PIANOFORTI AUTOPIANI HARMONIUMS



Vendita in MILANO
presso la Soc. An. RICORDI & FINZI
Via Palazzo Marino, 3

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in **MASLIANICO (Como)**

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

... A. RICCI - SIGNORINI ...

VIOLA e PIANOFORTE

N. 14888. *Tre espressioni liriche* L. 10,—

VIOLONCELLO e PIANOFORTE

N. 14694. *Largo appassionato* L. 5,— N. 14834. *Andante affettuoso* L. 5,—
N. 14833. *Lento doloroso* » 6,— N. 14835. *Agitato commosso* » 6,—

VIOLINO, VIOLONCELLO e PIANOFORTE

N. 14459. I^a Leggenda L. 10,— N. 14592. II^a Leggenda L. 12,—

DUE VIOLINI, VIOLA e VIOLONCELLO

Adagietto e tempo di Gavotta | **Andantino e tempo di Minuetto**
N. 4541. Partitura L. 5,— N. 14930. Partitura L. 6,—
N. 4542. Parti complete » 6,— N. 14931. Parti complete » 8,—

Larghetto e tempo di Furlana

N. 14933. Partitura L. 6,—
N. 14934. Parti complete » 8,—

CINQUE ISTRUMENTI A FIATO, SILOFONO, SISTRO E PIANOFORTE A QUATTRO MANI

N. 14944. *Fantasia burlesca* L. 20,—

A. & G. CARISCH & C. - Editori - MILANO (18)



Tutti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA RUFFO - KRISLER - PADEREWSKY, ecc.

Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"

"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)

ROMA - Via Tritone, 89

TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS

RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
Bianche e Colorate da scrivere, da
Stampa, da Registri, per Musica, fine,
mezze fine ed ordinarie, da Impacco,
da Giornali, di puro straccio per do-
cumenti, ecc.; Filigranate finissime;
Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
tutti gli usi; Bristol sopratfatti.

CARTOTECNICA: carte da lettere in
genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da
edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica
a **GERMAGNANO (Torino)**

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: L. 1,50 VIA BERCHET, 2 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50
 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

CASELLA A. - Riabilitazione del teatro musicale in Italia	Pag. 345	VITA MUSICALE: Le prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti	Pag. 362
DE ANGELIS A. - Critici musicali del Secolo XIX: Il Marchese d'Arcais	„ 347	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera	„ 367
MEZZADRI P. - L'ispirazione musicale della poesia popolare finlandese	„ 351	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie	„ 370
RIVISTA DELLE RIVISTE: Il valore di certe idee. - Un inno Babilonese. - Italia. - Estero	„ 355	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	„ 372
		INDICE delle materie pubblicate nel 1925	„ 374

BRANI MUSICALI:

F. GILEA: *Sarabanda* — F. RASI: *Filli, tu vuoi partire*.

(U. V. I.) UNIONE VIOLINISTI ITALIANI

LA TECNICA DEL VIOLINO

Opera composta in collaborazione dai Professori: M. Anzoletti, M. Corti, G. De Angelis, F. De Guarnieri, R. Franzoni, G. Fusella, E. Polo, R. Principe, R. Tagliacozzo.

PARTE I. — 1° POSIZIONE.

E. R. 141 a 145. — Fasc. 1°. *Esercizi preliminari*. — Fasc. 2°. *Il meccanismo e la ginnastica dell'arco*. — Fasc. 3°. *Esercizi cromatici alla prima e alla mezza posizione*. — Fasc. 4°. *Abbellimenti e trilli alla prima e alla mezza posizione*. — Fasc. 5°. *Corde doppie*.

PARTE II.

E. R. 146 a 150. — Fasc. 1°. *Seconda posizione*. — Fasc. 2°. *Terza posizione*. — Fasc. 3°. *Quarta posizione*. — Fasc. 4°. *Quinta posizione*. — Fasc. 5°. *Sesta, Settima e Ottava posizione*.

PARTE III.

E. R. 151 a 155. — Fasc. 1°. *Uguaglianza e Velocità, Scale, Esercizi, Arpeggi, ecc.* — Fasc. 2°. *Salti della mano sinistra e dell'arco*. — Fasc. 3°. *L'arco*. — Fasc. 4°. *Il Trillo doppio, il Tremolo, gli Armonici semplici e doppi e le loro varie applicazioni, il Pizzicato*. — Fasc. 5°. *Abbellimenti e doppie corde, ecc.*

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



Riabilitazione del teatro musicale in Italia⁽¹⁾

Accade oggi in Italia un fenomeno abbastanza curioso. Sino a ieri buona parte di quei compositori che la critica si ostina a chiamare «avanguardisti» (sarebbe proprio ora di smetterla con questa parola militaresca e priva ormai di ogni significato estetico) parlavano con disprezzo del teatro, ed in particolare modo di quello ottocentesco italiano. Si ostentava un completo pessimismo sull'avvenire del dramma musicale, considerato anzi da taluni come una forma d'arte non solo superata, ma addirittura esaurita. Si credeva alla completa sostituzione del melodramma col balletto moderno tipo russo. Infine, la vecchia «opera in musica» — pur gloria della nazione italiana — sembrava divenuta un arnese da ferravecchi o tutt'al più un mobile da museo storico.

Oggi invece il problema teatrale musicale è ben diversamente considerato dai giovani musicisti italiani. Si potrebbe anzi affermare che esso costituisce la loro principale preoccupazione. Da ogni parte, si sente parlare di nuove opere già pronte alla pubblicazione, o per lo meno già in piena creazione. Nessuno osa più attentare al nome di Rossini, di Verdi o persino di Donizetti, ma invece vengono studiate appassionatamente le loro opere, e *Falstaff* sta diventando il «nuovo testamento» delle giovani generazioni. E questa intensa, febbrile preoccupazione teatrale invade persino il campo della musica pura, dove il nuovo stile — oggi già in piena attuazione — della moderna scuola italiana assume spesso atteggiamenti scenici specialmente comici, i quali fanno quasi pensare ad una rinascita di quella

musica mozartiana, la quale appunto era scenica anche nelle sue manifestazioni sinfoniche e chiesastiche.

Da alcuni critici questo apparente mutamento di opinione della nostra nuova scuola viene chiamato insincero, perchè creduto puro frutto di basso calcolo e di freddo opportunismo. Invece è assai facile il dimostrare che una simile rinascita teatrale altro non è, se non un risultato della tendenza chiarificatrice che ormai invade quasi tutta l'Europa, reagendo con grande violenza contro gli estremi residui della enorme crisi romantica e contro i danni prodotti dal wagnerismo.

Perchè errore grande del genio di Bayreuth fu di non considerare che — nel teatro musicale — una sola cosa conta e vale ed è essenziale per la buona riuscita di un'opera, ed è precisamente la musica. Il dinamismo musicale è il solo elemento, diciamo così, «propulsore» dell'opera. Se i melodrammi di Verdi ancora si reggono oggi, malgrado tutte le loro inevitabili rughe, così maschilmente in piedi, ciò è dovuto senza dubbio alla saldezza della loro costruzione musicale, alla loro ricchezza melodica ed alla vigoria ritmica che tuttora li anima (aggiungerò poi ancora un'altra osservazione, ed è che le opere di Verdi non sono mai noiose, qualità questa altamente indispensabile nel campo teatrale). Wagner credette di sostituire, al *pathos* di quel teatro puramente musicale che egli particolarmente combattè, la realizzazione definitiva del dramma scenico — senso ellenico, nel quale le varie arti concorressero fraternamente agli scopi finali. Ma oggi che il tempo permette di considerare il wagnerismo con maggior serenità di giudizio ed esattezza di valutazione, è ormai acquisito che Wagner, credendo di portare un colpo mortale

(1) Col permesso della Rivista Premier-Verlag di Berlino.

al melodramma italiano, non fece che sostituire nuove convenzioni a quelle tanto aspramente deprecate. Ed è evidente ogni giorno maggiormente la gravità del suo errore, di aver creduto cioè che la musica teatrale potesse essere sinfonica, mentre invece un secolo prima di lui Mozart aveva già dimostrato colla grazia luminosa del suo meraviglioso sorriso, che il sinfonismo poteva benissimo essere teatrale.

.

«Acqua passata non macina più». Ed oggi il wagnerismo si è dileguato non solo, ma è scomparso con lui il romanticismo. Vi è bensì gente la quale si ostina ancora adesso a pensare romanticamente. Ma ciò non toglie che quelle medesime persone viaggiano in automobile o magari in aeroplano e non ricorrono più alla diligenza dei loro nonni. Non bisogna quindi badare a chi pensa colle idee di ieri, perchè non è capace di altro. Ma conviene occuparsi solamente di coloro che vivono col'epoca loro e pensano coerentemente col mondo che li circonda:

.

Ho parlato poc'anzi di « chiarificazione ». Mi pare infatti inutile di dimostrare, a meno che non sia a persona assai ignorante o di mala fede, che le estreme convulsioni del romanticismo cedono oggi il posto ad un'arte ben diversa. L'artista impulsivo tanto celebrato nel defunto '800, capace per bontà divina di buttar giù capolavori in uno stato di divina e quasi mostruosa incoscienza scompare coll'epoca dello « Sturm und Drang ». Ed oggi ritorna la calma nelle acque torbide di ogni arte. I musicisti fanno soltanto musica, e non si occupano più di invadere il campo dei letterati o dei pittori. I macchinosi « poemi sinfonici » puerilmente descrittivi, i « quadri musicali » di ogni sorta vengono sostituiti di nuovo da salde « sinfonie », da robuste « sonate », persino da snelle « partite » o da tozzi « concerti grossi ». Rinascie il « fatto musicale puro », come quello puro pittorico. Le arti fanno ognuna da sé.

Ed in questo processo di chiarificazione sta appunto il segreto di quella nuova vita cui sembra precludere il teatro musicale. Se ancora non è stato realizzato, è lecito nondimeno il prevedere prossimo il rifiorire in Italia di un teatro musicale adatto ai tempi nuovi, ma però strettamente conforme alle tradizioni nostre, e soprattutto al meraviglioso inse-

gnamento del « Falstaff ». Sbarazzata la scuola nostra dalle influenze wagneriana e bizetiana, come pure da quelle più recenti debussiana od anche stravinskiana (quella di Schönberg fu pressochè nulla da noi), la nuova musica italiana si troverà pronta a realizzare un teatro musicale veramente consono alla vita odierna. Troppi dimenticano oggi ancora che il teatro del 1925 non è quello del '700, il quale funzionava unicamente per divertire re, principi o duchi e non si rivolgeva, come quello attuale ad un pubblico che va allo spettacolo stanco dalla lotta diurna della città, e pretende tutto fuorchè di essere annoiato. Senza dimenticare che a quei beati e lontani tempi non esistevano certi temibili concorrenti quali sono oggi per l'opera musicale il cinematografo od il caffè-chantant.

Credo quindi che la grande crisi post-romantica stia per finire. Ne sono anzi certo. E ne traggio sicuro argomento di convincimento da quel fenomeno di cui parlai all'inizio di questo studio, dalla rinnovata passione cioè che anima presentemente i giovani musicisti nostri nei riguardi dell'arduo problema teatrale, sino a ieri considerato sia con pessimismo, sia persino con disprezzo, ed oggi invece base di tutta la rinascita musicale nostra. Può forse sembrar paradossale a taluni che dalla nostra rigogliosa rinascita sinfonica nazionale abbia potuto sorgere un rinnovamento teatrale, ma per chi sa — come già dissi — di quale importanza siano nell'opera la qualità musicale, la saldezza dell'architettura e la semplicità melodica, non può allora meravigliare che da una rinnovata coscienza nel senso puro — musicale — abbia potuto anche scaturire un giorno una nuova parola teatrale italiana, che voglio anzi augurare universale...

ALFREDO CASELLA.

I nostri brani musicali

Cilea Francesco nato a Palmi nel 1866, studiò con Cesi e Serrao nel Conservatorio di Napoli, del quale è attualmente direttore. Ha composto musica vocale e strumentale da camera, musica sinfonica e parecchie opere per il teatro, fra cui l'*Adriana Lecouvreur*.

Rasi Francesco, celebre tenore, poeta e compositore, nacque ad Arezzo da nobile famiglia, nella seconda metà del secolo XVI. Fu per molti anni alla Corte del Duca di Mantova ed uno degli esecutori della *Dafne* di Marco da Gagliano, nel 1608. Scrisse musica per voce sola con basso continuo.

Critici musicali del Secolo XIX.

Il Marchese d'Arcais

Ho sempre pensato che non poco gioverebbe a una migliore conoscenza dell'ambiente musicale italiano nel secolo scorso, la rievocazione delle figure dei critici che riassunsero il gusto, l'opinione e la cultura dei loro contemporanei in materia musicale. Un tale compito spetterebbe invero ai superstiti testimoni di quel periodo; ma qualcuno fra i migliori di essi me lo invitai a riempire tale lacuna, non volle o non seppe intendere l'invito. Mi decido perciò io a tentare di tracciare il profilo di uno dei più noti campioni della critica musicale romana, nella seconda metà del secolo scorso. — Il marchese Francesco d'Arcais — ma avverto che ho dovuto limitarmi a una fatica da topo di biblioteca, obbligato come sono stato a rimettermi al giudizio altrui (giudizio stampato e quindi irremovibile e indiscutibile) e non sarà perciò colpa mia se non riuscirò ad essere del tutto completo ed imparziale. E se ciò invoglierà qualcuno dei vecchi a suggerire altre notizie e giudizi, io mi terrò pago di averle provocate.

.

Nato a Cagliari il 15 dicembre 1830, il marchese Francesco d'Arcais di Valverde, — o Ciccio o Ciccia d'Arcais come lo chiamavano i suoi amici burloni — aveva appena un anno quando veniva condotto a Torino dalla propria famiglia che era andata colà a fissare la propria residenza. Nella capitale del piccolo regno di Sardegna, il d'Arcais seguì i suoi studi e si laureò in legge nel 1851.

Entrò nell'aringo letterario nel 1853, e collaborò dapprima alla *Rivista Contemporanea* di Torino; poscia, seguendo le sorti del nascente Regno d'Italia che trasferiva la propria capitale a Firenze e infine a Roma, collaborò — dalla fondazione — alla *Nuova Antologia* di Firenze, all'*Italia*, alla *Gazzetta Musicale* di Milano, al *Carro di Tespi*, all'*Illustrazione Italiana*, ma specialmente, e per un quarantennio, al giornale *L'Opinione* ove la sua firma acquistò l'andissima autorità, non soltanto come critico musicale, ma anche, dopo il ritiro di Giuseppe Grimaldi, che vi faceva le cronache drammatiche, come critico drammatico; e persino (dal 1860) come scrittore politico, e dal '79, come direttore in successione al defunto Giacomo

Dina; ma la politica non era pane per i suoi denti, e tornò ben presto alle « appendici musicali » che avevano largo seguito di lettori.

.

In una delle sue giovani cronache mondane pubblicate sulla *Tribuna*, Gabriele d'Annunzio, occupandosi dell'architettura del Teatro Drammatico Nazionale, in occasione della sua inaugurazione, si sofferma a discorrere di una inopportuna colonnetta che divideva il Palco Reale. « Quella colonnetta — proseguiva testualmente il giovane *chroniqueur* — non è una colonnetta come tutte le altre. Ella, come il marchese d'Arcais, ha un'appendice che le amareggia l'esistenza ».

L'ufficio di pontificare dalle colonne dell'autorevole giornale politico, era dunque tutt'altro che « lavoro di grattacapi per la « musicale e drammatica calvizie del marchese d'Arcais » (uso ancora un'immagine d'Annunziana).

E più ancora che la fugace allusione del Poeta ce ne persuade la lettura di un opuscolo che contro il d'Arcais pubblicarono due musicisti: Alessandro Costa e Primo Bandini. Di costoro, il maestro Ettore Pinelli aveva diretto alla « Società Orchestrale Romana » un lavoro sinfonico scritto in collaborazione — *Preludio alla tragedia Amleto* — ed un poema sinfonico *Giulio Cesare* di Filippo Guglielmi, ai quali il critico sardo aveva dedicato sull'*Opinione* una appendice sprezzantemente stroncatoria.

Apriti cielo! Si trattava di tre giovani, l'uno, il Guglielmi di ventidue, gli altri di ventiquattro anni, e quindi tutti bollenti di gioventù; inoltre wagneriani per la pelle, val quanto dire, per quel tempo, il non plus ultra dell'avvenirismo; infine solidi di dottrina musicale, e dal canto suo, il Costa, validissimo nel manovrar di penna. Gli indirizzarono, sottoscrivendosi solidariamente, una lettera privata, nella quale gli addebitavano il deliberato assenteismo da tutti i concerti nei quali si facesse buona musica come quella del Palestrina, del Bach, del Pergolesi e del Beethoven, e a mo' di corollario gli rinfacciavano la seguente affermazione che egli aveva osato fare sulla *Nuova Antologia* (ottobre 1869, p. 388): « Fateci udire per un anno il *Tannhäuser*, il *Vascello fantasma*, il *Lohengrin*, il *Rheingold*, e non tarderemo a trovar sublime la *Pianella perduta nella neve* ».

Punto sul vivo, e tanto più che agli attacchi contro di lui si univa sull'*Osservatore* Filippo Clementi, il d'Arcais perde ogni misura di pru-

denza, e rinalza la voce delle critiche. Ciò non fa che render più aspra la polemica; Bandini e Costa trovano che le colonne di un giornale sono divenute insufficienti a contenere le loro arziglierie d'attacco e danno alle stampe addirittura un opuscolo, di cui la prima parte, *Una curiosa polemica*, è una requisitoria feroce contro il d'Arcais critico. E come questi da tempo andava auspicando un risorgimento dell'opera buffa, ecco che i due librettisti riempiono due pagine di citazioni d'Arcaisiane in lode di Lecocq e della sua *Madama Angot* per dimostrare che l'unica musica che egli prediligesse e potesse comprendere era quella dell'operetta. E fin qui poco male. Ma essi si prendono poi la briga di spulciare tutte le sue appendici per coglierlo in contraddizione con se stesso. Ed ecco dapprima d'Arcais amante del ballo e che dichiara poi di appartenere « alla schiera degli irreconciliabili con la coreografia ». Ecco in un'appendice del 10 maggio 1875 dell'*Opinione*, il d'Arcais affermare che « fra cinquant'anni o forse anche prima molte opere del Meyerbeer e del Verdi che ora giudichiamo perfette, non parranno più tali; che soltanto la più cieca idolatria potrebbe farci trovar bello da cima a fondo il *Don Giovanni* di Mozart », e poi, ad appena pochi mesi di distanza (10 gennaio 1876), asserire che « coloro i quali dicono che la musica invecchia, non sono neppure calzolaia, vanno posti nella categoria dei ciabattini ».

E non paghi di rilevare, così *en passant*, le opposte opinioni del critico, glie le pongono addirittura a riscontro, in colonne affiancate, acciocchè meglio risulti il contrasto.

Talvolta i contrasti appaiono un po' forzati a fine di polemica, ma altre volte impressionano. A proposito del *Mefistofele* (*Opinione* 1875 N. 277), scrive che l'opera si è retta a Bologna perchè « è stata sostenuta da un forte partito, il pubblico ne capì un bel nulla e si annoiò; e della sentenza sfavorevolissima data dal pubblico di Milano, dice « fu un po' scorrette ma in fondo giusta » e il voler musicare l'intero Faust, definisce « l'estremo di aberrazione musicale ».

E nell'*Opinione* del 1877 N. 357 invece: « L'opera del Boito è uno dei più splendidi lavori musicali fra quanti ne sono venuti alla luce da molti anni a questa parte ». E dimenticando che egli stesso è un convertito di fronte a quest'opera, scrive nel 1878, *Opinione* N. 81: « Il *Mefistofele* e la *Gioconda* sono lavori di prim'ordine, eppure, quanto non si è dovuto sudare per farli accettare come tali dal pubblico italiano ».

E di Wagner (*Nuova Antologia* del 1869, vol. II): « La sua influenza è pernicioso e funesta, la sua musica ha fatto pessima prova nei teatri e non la fa guari migliore nei concerti; essa è un discorso vuoto di idee ». Prosegue col citato giudizio di preferenza della *Pianella perduta nella neve* alle opere wagneriane, e conclude: « Noi non aversiamo la rappresentazione delle opere di Wagner nei nostri teatri. Beviamo pure questo amaro calice, ma beviamolo presto affinché sia più sollecito il disinganno ».

Nell'*Opinione* del 1880 N. 94, invece, si proclama « fra gli ammiratori del Wagner » al quale nessuno sarà così stolto di negare la scintilla del genio. Il Wagner è sempre chiaro, sempre melodico, sempre ritmico, in tutte le sue opere, e il d'Arcais incoraggia l'impresario dell'Apollò a far conoscere al pubblico qualche altro lavoro del « celebre maestro tedesco ».

Non so quanti critici userebbero immuni da una diabolica opera di raffronti come quella compiuta dal Costa e dal Bandini; certo è che d'Arcais, come si può constatare, non ne usciva davvero bene. Opposti pareri dà sul *Freischütz* (*Gazzetta Musicale* 1873 N. 43, *Opinione* 1878 N. 27), ed infine, per chiudere, udite qual razza di acrobatismi di giudizi, nel corso di dodici anni, riesce a emettere sul conto del Liszt e dello Sgambati, *Gazzetta Musicale di Milano* 1868 N. 21: « Il quintetto dello Sgambati è il non plus ultra del genere stravagante. Se musica è sinonimo d'indovine, anche lo Sgambati è compositore valente ». Stesso giornale 13 nov. 1870: « Il male che hanno fatto a Roma il Liszt e lo Sgambati è incalcolabile. Furono essi i sacerdoti della nuova religione musicale ». Ma gli umori cambiano totalmente dieci anni dopo: (*Opinione* 1880 N. 32): « Tra il prof. Sgambati e me c'è sempre stata una viva simpatia ». È nel medesimo giornale (1881 N. 17) parlando del progresso della musica in Roma: « Ne va dato merito ad alcuni egregi artisti fra i quali basterà rammentare i Ramacciotti, il Pinelli, lo Sgambati e prima d'ogni altro il Liszt, la cui dimora in Roma ha dato uno straordinario impulso al progresso della musica nella nostra città ».

E qui si arrestano i raffronti dei due giovani maestri. Ve n'era anche più del necessario per demolire un critico, ma essi non si tengono paghi, e sempre con gli aculei della sua stessa

prosa continuano a tormentarlo: « Odo con ugual diletto — aveva scritto il d'Arcais nell'Op. del 1880 N. 32 — il *Matrimonio Segreto* di Cimarosa e il *Lohengrin* di Wagner; il *Barbieri* di Rossini e l'*Aida* di Verdi; l'*Armida* di Gluck e i *Puritani* di Bellini ». E i due implacabili antologisti commentano: « Dopo avere scritto ciò (il d'A.) disse fra sé allegramente: « Ora trovatevi in contraddizione, se vi riesce ».

E proseguono: « Come si spiegano tutte le evoluzioni e contraddizioni del d'Arcais? Anche noi riconosciamo che egli non sia un'aquila d'ingegno, e circa le sue cognizioni conveniamo perfettamente con Ferdinando Martini; il quale fu « indotto a credere alla sua (sua del Marchese) ricca e svariata erudizione, dalla cura gelosa ed avara con cui la nasconde ».

Da quanto il lettore ha potuto apprendere sin qui sul conto del d'Arcais, e da quanto apprenderà ancora di lui — non solamente come critico, ma altresì come compositore — il lettore, dico, non istenterà a credere che gli addebiti dei Maestri Costa e Bandini e di Ferdinando Martini, per quanto meno aspri, non fossero giustamente fondati. E non si meraviglierà perciò che il d'Arcais, scrivendo sull'*Opinione* (1875), tenesse ad accordarsi — piuttosto che con novatori come il Wagner, il Liszt o lo Sgambati — con un altro passatista come il maestro Domenico Mustafà, nel quale egli vedeva « l'artista che da parecchi anni a questa parte ha resi i maggiori servizi all'in-

cremento dei buoni studi musicali in Italia ». Ma che fra tali servizi egli annoverasse le esecuzioni della *Vestale* e del *Fernando Cortez* dello Spontini, avvenute per la prima volta in Roma (e proprio per suggerimento del d'Arcais) alla « Società Musicale Romana » sotto la direzione del Mustafà, noi non ci sentiremo davvero di far addebito al tanto bistrattato critico sardo, che anzi esse costituirono per lui giusto titolo di merito.

Ma i maestri Bandini e Costa non possono persuadersi che le suddette contraddizioni ed evoluzioni dipendano solo dalla sua insufficienza culturale e dal suo passatismo. Vi dev'essere — essi affermano — un'altra causa. E qui, scendendo dal terreno artistico a quello personale, i due scrittori non si peritano di addebitare al critico-marchese una eccessiva *jealousie* al sig. Jacovacci impresario dell'Apollò, e una non minore tenerezza per un mezzosoprano che possa fargli l'occhio tenero o per un tenore che lo inviti ad un pranzo. Citano al riguardo più o meno velate allusioni di giornalisti avversari del d'Arcais, e alcune loro ben più chiare definizioni di: *Appendicista con varie opinioni*, *Papa degli appendicisti* e *Persona poco educata* (Libertà), *Appendicista comico* (Fanfulla della Dom.), *Pollivoro Marchese* (Palestra Musicale).

E su questo ultimo appellativo fermiamoci. Il d'Arcais sarebbe stato dunque — secondo i suoi avversari — uno scroccone di artisti e di impresari? O che dunque il pollo era in quell'epoca l'unità di misura delle valutazioni artistiche? Poiché il curioso è che lo stesso d'Arcais, a sua volta, doveva capeggiare un movimento di reazione contro un gruppo di sbafatori annidatisi all'Apollò. Forse i lettori di questa Rivista ricorderanno un articolo che io pubblicai su questo episodio (i « pollaroli » e la « lega dell'ortografia » ottobre 1921). Comunque lo riassumerò qui brevemente.

Fino dal 1874, per opera del pubblico spassionato e dei sinceri cultori dell'arte, s'era cominciato a deplorare l'abuso invalso fra i cantanti e gli artisti dell'Apollò, di accordare l'ingresso gratuito a quanti s'impegnassero di sostenerli coi loro applausi. Naturalmente quelli che più se ne avvalevano erano gli artisti scadenti, ed uno dei primi ad insorgere contro l'inopportuno zelo di quei *claqueurs* fu Pietro Cossa, del quale però essi si vendicarono ben

.. Ad evitare sospensione o ritardo nell'invio di "Musica d'oggi", preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'abbonamento per l'anno 1926 (L. 10 per l'Italia - L. 14 per l'Estero)

presto fischiaandogli sonoramente la *Messalina* e la *Cleopatra*.

Capo gruppo dei fischiatori era certo Carocci, cronista teatrale del giornale *La Libertà*, e contro di lui e i suoi accoliti si scagliò violentemente il d'Arcais, in una nota pubblicata sull'*Opinione*, bollandoli col nomignolo di « poliaroli » perchè si facevano invitare a pranzo dai cantanti.

Ma il contrasto doveva ben presto degenerare in aperta battaglia e occasione decisiva fu la rappresentazione del *Guarany* avvenuta sotto la direzione di Luigi Mancinelli. Non appena i « poliaroli » cominciarono a disturbare lo spettacolo con le loro disapprovazioni, Menotti Garibaldi si levò in piedi, e con voce tonante gridò: « Fori li fischioni! ». Da quella sera l'Apollo divenne il campo di lotta dei due gruppi avversari; e il gruppo di d'Arcais vi riportò la vittoria finale. Esso volle poi consolidare quella unione e si costituì nella così detta « Lega dell'ortografia » il cui compito era di difendere le ragioni dell'arte in teatro, e di consolarsi poi delle amarezze e delle lotte che aveva dovuto affrontare, con dei pranzi mensili al Caffè di Roma al Corso. Facevano parte della « Lega dell'ortografia » Francesco De Renzi « il dittatore », Ferdinando Martini, Achille Fazzari, Luigi Minervini, Pompeo Molmenti, Eugenio Checchi, Luigi Arnaldo Vassallo, Baldassarre Avanzini, Giulio Monteverde, e tanti altri bei nomi dell'arte, delle lettere, della politica e del giornalismo.

Chiudo questi ricordi dell'Apollo con un episodio che ho veduto di recente riesumato su di un giornale. Il d'Arcais vi assisteva una sera ad una rappresentazione della *Favorita*, col famoso tenore Gayarre. Ora, accanto al d'Arcais era capitato un tale che, nei momenti salienti dell'opera, non sapeva astenersi dal canterellare sottovoce i motivi. Il d'Arcais tollerò per qualche tempo l'incomodo vicino; ma a un certo punto, perdendo la pazienza, esplose:

— Scostumato, imbecille, mascalzone!...

— Con chi l'ha, signore? — domandò il vicino.

— L'ho con quel cane di Gayarre, che mi impedisce di sentir lei!

Creato il Costanzi, il d'Arcais trasferì colà le sue tende di critico battagliero, e il giorno stesso dell'inaugurazione, chiedendosi quale sarebbe stato l'avvenire di un teatro per il quale si erano profusi tanti capitali, scriveva: « Di-

venterà forse un teatro popolare come il Politeama o l'Alhambra? Non lo credo. Il teatro Costanzi o rimarrà chiuso o sarà il ritrovo della società più colta e più eletta della Capitale. Anzi dirò di più, che dovrà competere coi grandi teatri musicali o non avrà ragione di esistere. Ciò ammesso, i dubbi di sostituirlo all'Apollo, teatro indegno della Capitale, si sono a quanto pare dileguati. A questo necessariamente si dovrà venire se non si vuole che il più bel teatro di Roma non serva ad altro che al veglioni o a qualche fiera industriale. Sarebbe un peccato ».

Al Costanzi il nome del d'Arcais è altresì simpaticamente legato, per essere egli stato, insieme coi Maestri Filippo Marchetti, Platania, Sgambati e Amintore Galli uno dei membri della Commissione del Consorzio Sontogno da cui, nel 1890, uscì vincitrice la *Cavalleria Rusticana* di Mascagni. Sebbene malandato in salute fu il più diligente esaminatore del settanta e più lavori presentati al concorso; e prima che andasse in scena *Cavalleria*, con un sorriso di felicità disse a T. O. Cesardi: — Ah quel Mascagni, quella *Cavalleria*... Sarà un trionfo.

Ma a quel trionfo, giustamente vaticinato, le sue condizioni di salute non gli permisero di assistere nella memorabile sera del 17 maggio; e appena tre mesi dopo moriva a Castelgandolfo (Roma) il 15 agosto 1890. Venne sepolto presso la tomba della madre e della sorella a San Miniato al Monte (Firenze).

Poche parole ci restano a dire sul d'Arcais compositore; chè la sua produzione fu poco abbondante e ancor meno avventurata; e ci limiteremo quindi a una semplice elencazione affinché almeno i titoli dei suoi lavori siano tratti per un momento dall'oblio in cui il loro limitato valore li aveva ridotti: *I due precettori* opera buffa per Teatro Rossini di Torino, carnevale 1858, che la *Gazz. Popolare* di Cagliari (25 feb. 1858) definì « una delle più simpatiche e gentili operette buffe che siano uscite in questi ultimi tempi dalla ricca fantasia italiana »; *La guerra d'amore*, scena drammatica a 2 personaggi (Firenze, Teatro Niccolini, 7 dicembre 1870); *Sganarello* (Milano, Teatro Re, Quaresima 1871); *L'addio del condannato*, scena drammatica per voce di baritone dedicata al celebre baritone Gottardo Aldighieri; *Cantata* su parole del dott. Augusto Zagnoni, celebrandosi il grande avvenimento dell'aggregazione

L'ispirazione musicale della poesia popolare finlandese

Carattere spiccato dei finlandesi appare quello d'una viva sensibilità artistica. Questo mite e piccolo popolo — con cui l'Italia è ora entrata in rapporti d'intima amicizia — ha manifestato nella sua vita un sentimento del bello tanto spontaneo, si da destare una nota di sincera simpatia. Simpatia ancor più legittimata dal fatto che l'evoluzione del popolo finnico non si compì certo in condizioni tali da offrire al senso d'arte una facile ragione d'esistenza! Ben sappiamo come i finlandesi abbiano dovuto, in un'immane lotta di secoli, piegare e trasformare una natura quasi tutta consistente in ghiacci, paludi, deserti petrosi, terre avare perfino delle risorse indispensabili alla vita fisica, e come la loro storia sia tutta intrecciata di lunghe e tragiche vicende. Tormentose circostanze d'esistenza, queste, che avrebbero potuto gettare in Finlandia la pietra sepolcrale sopra la vita dello spirito. Eppure, in un vivo e quasi commovente contrasto, l'arte è fiorita in questo popolo così abbandonato dal sole: fiorirono specialmente musica (1) e poesia fin dai tempi più lontani della sua vita.

ALBERTO DE ANGELIS.

Cfr.: Carlo Schmidl: *Dizionario universale dei musicisti* (Milano, Ricordi, 1887); Orru: *Picc. diz. biogr.* pag. 48; Guido Giacomelli: *Della musica in Sardegna - Ricerche storiche* (Cagliari, Tipogr. dell'Unione Sarda, 1896, pag. 87, 142, 158, 160); Angelo De Gubernatis: *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* (Firenze, Success. Le Monnier, 1879); G. Garlo: *Dizionario biografico universale* (Milano, U. Hoepli, 1907); G. d'Annunzio: *Pagine disperse*, cronache mondane, letteratura, arte, coordinate e annotate da Alighiero Casoli (Roma, E. Loes, 1913, pag. 102, 240, 460); Matteo Incagliati: *Il teatro Costanzi, 1880-1907. Note ed appunti della vita teatrale a Roma* (Roma, Tipogr. Editr. Roma, 1907 - pag. 19-20, 117-118); U. Bandini-A. Costa: *Una curiosa polemica. Breve cenno sul presente stato della critica e dell'arte musicale in Italia* (Roma, Tipogr. di Roma, 1881); Alberto de Angelis: *Fecchia Roma musicale - I « poliaroli » e la « Lega dell'ortografia »* (Milano, Musica d'oggi, ottobre 1921); Carlo Montani: *La Lega dell'ortografia* (Roma, *Messaggero*, 25 febbraio 1925); *L'Unione Sarda* 15 e 19 agosto 1890; *La Gazzetta Popolare* di Cagliari, 25 feb. 1858, 1 e 17 ott. 1859; *Il Mondo*, Roma 1° marzo 1925.

Diffondete "MUSICA D'OGGI."

La poesia popolare finlandese ha in sé aspetti che possono costituire musicalmente un interessante elemento d'osservazione. Essa riflette luminosamente l'anima musicale del popolo nel quale è germogliata, ed uno dei suoi lati singolari potrebbe appunto riporsi in tutti i suoi aspetti schiettamente musicali ed in quell'ardente esaltazione del canto ond'è pervasa.

È noto che la poesia epica e lirica del popolo finno, dalle sue lontanissime origini fino al secolo XIX, non esisteva scritta: viveva nelle melanconiche canzoni di quelle genti ed era creata e tramandata di generazione in generazione dai *laulajat*, i tipici cantori che rimasero la viva espressione dell'anima musicale

(1) Un intenso amore per il canto fu sempre proprio al popolo finno, il quale ha dato vita a tipiche canzoni che si perpetuarono e si accrebbero nel tempo. Dice T. Haapanaw nella *Rivista Musicale Italiana* (1924, fasc. 1) che un attivo lavoro di raccolta e pubblicazione di canti popolari finnici cominciò nella seconda metà del secolo scorso. Attualmente le melodie raccolte ammontano a ben 15.000.

finlandese. Cantavano i *laulajat* specie nelle lunghe nati della stagione della pesca, lungo i lidi, accanto ai loro bracieri accesi. Nell'aere melanconico di quelle remote contrade improvvisavano, accompagnandosi con la *Kantele* (2), i cosiddetti runi (*runot*), brani poetici che dicevano dei dolori, delle gioie, delle speranze e rimpianti del loro popolo. E i miti finlandesi ascoltavano quella poesia, e i loro cuori l'assimilavano così, col canto. Semplice, triste e monotona assai era la musica dei *laulajat*. Eccone un breve esempio (3).



Fu in quel periodo dell'ottocento, in cui tutte le forze spirituali della Finlandia tesero all'affermazione di una nazionalità, che Elias Lönnrot pensò di redigere la poesia popolare finlandese: quest'uomo, dotato di volontà inflessibile e di memoria prodigiosa, si spinse fino ai più remoti villaggi del suo paese e si diede a raccogliere copioso materiale poetico dalla viva voce di cantori, parte del quale costituì il più significativo poema epico finnico: il *Kalevala*.

La figura preminente del *Kalevala*, quella cui il poema quasi tutto s'ispira, è Väinämöinen, mitica e strana figura di *laulaja* in cui è

(2) La *Kantele* è il peculiare strumento a corda della musica popolare finnica. È per i finlandesi simbolo e tradizionale come la lira era per gli antichi greci. La *Kantele* è oggi usata specie nella parte orientale del paese.

(3) ScansÖren: *Finnische Runen*, (Ed. Stuttgart und Tübingen, 1834).

incarnata, oltre alla poesia, la musica, non come arte fine a sè stessa, ma come espressione di perfetta sapienza e di suprema gioia. Väinämöinen ha nell'arte del canto e del suono un potere inaudito, invincibile, si da soggiogare o meglio «incantare» ogni essere ed ogni cosa.

Molti popoli di temperamento prevalentemente artistico hanno creato il loro Orfeo: la loro fantasia ha foggato tipi ideali di cantori, cantori che hanno però nei diversi poemi una posizione ben differente da quella che Väinämöinen ha nel *Kalevala*! La loro figura rimane infatti non poco scolorita nel tormento della vicenda epica; il loro carattere, di fronte a quello degli altri personaggi, è poco più che secondario, riducendosi quasi sempre ad una mera espressione simbolica.

Ma Väinämöinen è nel *Kalevala* ben più di un mero simbolo: è l'immagine centrale del poema, lo spirito e la materia, è l'elemento che unifica e colorisce tutta l'epopea.

La magia del canto di Väinämöinen appare sin dal principio del poema con l'episodio di Joukahainen, l'animoso giovanetto che, udita la fama del gran cantore, si reca a sfidarlo nelle lande di Kaleva. La gara avviene e Väinämöinen trionfa sul temerario Joukahainen (runo III).

.... Cantò il vecchio Väinämöinen e laghi e terre si scossero, oscillarono le montagne, si mossero le pietre, si ruppero le roccie ed i sassi sulla spiaggia...

Segue così una lunga serie di portentosi suscitati dal magico canto: l'aurea slitta di Joukahainen diventa un tronco ammuffito, il cavallo è tramutato in un masso del torrente.... Infine il potere canoro di Väinämöinen arriva ad incantare Joukahainen, sprofondandolo in una palude.

Di particolare interesse appaiono gli episodi che hanno per oggetto la *Kantele*, lo strumento nazionale finnico che Väinämöinen costruisce per la prima volta servendosi delle mascelle di un luccio (runo XL). Fabbricata la *Kantele* egli comincia a suonarla, ed avvince a poco a poco tutta la natura (runo XLI).

L'eterno cantore preparò le sue dita... disse: Venga ciascuno ad ascoltare quello che finora non ha udito, la gioia dei runi eterni, le chiare armonie della *Kantele*! Ed il vecchio Väinämöinen dolcemente cominciò a suonare...

.... Saltellavano gli scoiattoli fra le fronde, gli ermellini si avvicinavano e si sedevano sulle siepi... Il lupo lasciò la palude, l'orso sorse su dalla macchia... Quando l'aquila udì dal

nido il suono di Suomi, lasciò i suoi piccini e spiccò il volo verso il canto dell'eroe...

E la musica di Väinämöinen spazia sempre più infinita: il re delle onde, la figlia dell'aria e tutti i misteriosi spinti creati dell'esuberante fantasia finnica fremono di dolcezza e di gioia. Ma ecco che il cuore dello stesso Väinämöinen è preso dalla suprema bellezza della sua musica: gli occhi del cantore si gonfiano di pianto e le lagrime, scendendo copiose giù pel suo corpo, vanno a cadere nel mare, ove si trasformano in perle rilucenti d'azzurro.

Molti sono nel *Kalevala* gli episodi ispirati al soave strumento di Väinämöinen. Assai grazioso quello in cui il cantore si costruisce una nuova *Kantele*, avendo smarrita la prima, con il legno di una betulla ed i capelli di una giovanetta da lui incontrata in una foresta (runo XLIV). Ad ascoltare la musica di questa nuova *Kantele* perfino il sole e la luna discendono dalle loro sedi celesti! (runo XLVII).

Lasciamo ora la figura di Väinämöinen e consideriamo del *Kalevala* un altro lato musicalmente assai interessante: come cioè siano ritratte nel poema le più delicate e sottili sensazioni di suoni e di voci.

Veggansi, per esempio, i versi seguenti nella fedele traduzione fatta sull'ottonario originale dal Pavolini, l'illustre studioso e divulgatore della letteratura popolare finnica (Ed. Sandron).

Vengono dati ad Ilmarinen consigli in occasione delle sue nozze: uno dei suoi doveri sarà quello di condurre la sposa al telaio (runo XXIV).

(V. 65) al telaio la conduci ed il pettine le porgi: si udirà tosto il fruscio, della spola il ticchetacche suonerà fin dentro il borgo il brusio della navetta.

Nello stesso runo è descritto il viaggio nuziale di Ilmarinen.

V. 503) sericchiolavan le pietruzze, sulla via stridea la slitta, del collar gemea la cinghia e la cassa di betulla; cigolavano le stanghe, il bracciolo sussurrava, fischiettavano le briglie, tintinnavano gli anelli nella corsa del cavallo.

Molti versi attribuiscono alle cose una mu-

sicalità addirittura esagerata, come questi (runo XXI).

(V. 281) Non può già cantar la panca, se non c'è chi ci si siede: non gorgheggia il pavimento se qualcun non ci cammina.

nè la tavola fischietta se non v'è chi segga intorno e sta zitto il fumaio se nessun sotto si scalda.

Un'immagine squisitamente musicale del poema è il cuculo. Il canto di quest'uccello è a volte idealizzato quale espressione di gioia e di vita.

Dice Väinämöinen: (runo II).

Canta, o dolce cuculo, gorgheggia, cinguetta, trilla, petto grigio, petto d'argento, petto di stagno: canta di sera, di mattina e a mezzodi: narra la bellezza del cielo, la soavità dei miei boschi, la purezza delle mie rive, la fertilità dei miei campi!

A volte, invece, il cantare del cuculo è l'espressione del dolore e della melanconia.

La madre della povera Aino, la leggiadra fanciulla miseramente perita nel mare, dice a sè stessa nel suo crudo dolore: (runo IV).

O povera madre, non udire a lungo il canto del cuculo: quando il cuculo canta un brivido passa nel cuore e dagli occhi irrompe il pianto... spezza il corpo quando il cuculo canta a primavera!

E s'avvicinano in questo *Kalevala* altre immagini così sottilmente musicali: colloqui sommessi di fanciulle con gli uccellini del bosco, canzoncine di bimbi e cinguettii, mormorii, fremiti e sussurri. Immagini che vibrano delle infinite musiche della natura e delle cose.

Elias Lönnrot riuni le liriche popolari finlandesi, (anch'esse da lui raccolte sulle labbra dei *laulajat*, sotto il simbolico titolo di *Kanteletar*.

Egli ha premesso alla raccolta alcuni versi che, contraddicendo la leggenda secondo la quale Väinämöinen avrebbe per primo costruita la *Kantele*, attribuiscono a questa un'origine tutta immateriale:

Vi sono alcuni che non dicono la verità, che fabbricano menzogne e finzioni: son quelli che pretendono che la *Kantele* sia stata creata da Väinämöinen, che l'augusto vecchio l'abbia costruita col dorso e le mascelle d'un gran pe-

sce. La musica è fatta di dolori, essa non è formata che di angosce. La cassa (dello strumento) è fatta di giorni di pena, il legno è formato di funesti destini. Le corde sono intrecciate di affezioni, e i cavicchi son fatti di sventure....

Nella concezione del Lönrot musica è, quindi, dolore. E tutta la musica finnica sembra riflettere fedelmente questa concezione: ciò che costituisce infatti il suo carattere dominante è un continuo senso di melanconia, ancor più accentuato di quello, che, in genere, informa la musica dei popoli del Nord.

Lo spazio non ci consente di attardarci anche in un'analisi del *Kanteletar*, e di addurne esempi da cui apparirebbe come natura e cose siano anche qui sentite nelle loro voci e risonanze più recondite.

Ma si noti ora uno degli inni nazionali cantati dal popolo finlandese nelle grandi feste: è il *Suomis Sang* di Emilio von Quaten. Quest'Inno sembra esprimere tutta la vibrante musicalità dell'anima popolare finnica.

Ascolta il canto che si leva dalla lira di Väinämöinen: è la canzone della Finlandia! Ascolta: la canzone della Finlandia è come voce di foresta e di torrente, è come il sole che in piena estate s'irradia nell'oscurità polare! La canzone dei Finni è come il tuono, l'aurora e la luce rara dell'inverno, è come il ruscello che bagna le timide valli. Canta a sera l'uccellino mentre le rupi fanno eco ai suoi sospiri: così è la canzone dei Finni! Ovunque mi trovo odo una voce, dappertutto è melodia!...

Dappertutto è melodia: ecco la Finlandia!

Questi brevi e frammentari esempi non possono dare che una pallida impressione di quella viva atmosfera musicale che solo può essere sentita attraverso una lettura armonica e non superficiale di questa poesia.

Poesia che può talvolta far sorridere bonariamente il moderno ed esteta lettore... E' in certi suoi atteggiamenti così ingenua ed imbambolata, che si direbbe venuta su dal cuore stupito di un fanciullo. Ma chi si sente nell'animo un briciolo d'arte non può non isorgere in questa poesia quanto basta per dimostrare che essa è il prodotto di una sensibilissima anima popolare. Tanto sensibile, da restare rapita dal canto di un cuculo, dal mormorio di un ruscello, o da un fruscio d'ali...

PIERO MEZZADRI.

GIACOMO SETACCIOLI

E' morto improvvisamente a Siena, il 5 c. m., nello storico palazzo Chigi-Saracini, mentre si accingeva ad assistere ad un concerto.

Nato a Tarquinia nel 1868, la sua feconda vita artistica si svolse quasi interamente a Roma. Studiò a quel Liceo di S. Cecilia, conseguendo i diplomi di magistero di flauto e di composizione; quest'ultimo, sotto l'insegnamento del celebre De Sanctis, del quale in seguito illustrò e completò il notissimo Trattato d'Armonia. Dello stesso Liceo divenne professore di armonia, contrappunto e composizione, reggendone anche la Direzione, finché, recentemente, in seguito a Concorso, fu nominato Direttore effettivo del Conservatorio di Firenze.

Egli lascia moltissime composizioni dei più variati generi e ottimi scritti su questioni tecnico-estetiche. Nella prima gioventù aveva avuto alcuni successi teatrali con le opere *L'ultimo degli Abencerragi* e *La sorella di Marte*; quest'ultima eseguita al Costanzi di Roma, interpretata Bellincioni. Attualmente stava terminando di musicare *Il Mantellaccio* di Sem Benelli.

Tra gli altri numerosi suoi lavori — oltre le trascrizioni e riduzioni di musica didattica — vanno ricordati la *Sinfonia in la maggiore*, il poema sinfonico *La morte di Gault*, il quadro sinfonico vocale *Verso la Pace*, per organo, orchestra e coro, l'*Allegro di Concerto* per pianoforte ed orchestra, il *Nocturno* per strumenti a fiato, il *Quartetto in sol minore* per archi, la *Sonata in mi bemolle maggiore* per clarinetto e pianoforte, il *Cantabile* per quattro violoncelli, la *Messa da Requiem* per l'anniversario della morte di Umberto I.

Uomo di spiccata rettitudine, forza produttrice ed attiva, stupendo animatore, prezioso educatore, la Sua morte costituisce un fatto gravissimo per l'arte musicale, al quale ci associamo con animo fervidamente e particolarmente commosso, anche per l'amicizia che ci legava all'illustre estinto. Ai parenti desolati inviamo le nostre più sentite condoglianze.



Il valore di certe idee

In uno degli ultimi numeri del *Convegno*, Alfredo Casella dava uno sguardo d'insieme ai risultati delle riunioni veneziane dello scorso autunno, della Società Internazionale pro Musica Contemporanea, e dava alcuni giudizi che vale la pena di riferire, perchè, emessi dal Casella, mostrano il valore che hanno oggi idee, atteggiamenti, persone nel cui nome si è lottato in tempi non lontani.

Il Casella parla di Schönberg, Stravinski, Hindemith e Malipiero, cioè degli uomini che hanno dominato le riunioni, dove non vi fu nessuna affermazione nuova.

«Già troppe volte ebbi occasione di dichiarare la mia ammirazione per l'ingegno di Schönberg, ma anche di dire quanto mi sembri ormai chiaro che l'avventura atonale — la quale poteva anche parere momentaneamente lo scopo supremo della evoluzione musicale — si è rivelata semplicemente lo sbocco estremo del romanticismo-cromatico tedesco, e come tale più simile certo ad un estremo tramonto che ad una radiosa aurora...»

«Questa arte appartiene ormai al passato, come, nel campo pittorico, quella cubista. Nessuno, salvo pochi ostinati, crede ancora alla legittimità e neanche alla possibilità del completo sovvertimento tonale.

Ormai l'atonalità... è tramontata senza ritorno».

Più oltre: «Tirando le somme alcuni fatti risultano evidenti... Anzitutto il tramonto definitivo dell'avventura atonale, la quale non si regge ormai più che per il nome e la personalità di Schönberg, ma è abbandonata da quasi tutti i musicisti. Un altro evidente tramonto è quello della musica unicamente dissonante. Questa sembra aver pure fatto il suo tempo, e ceder terreno davanti al senso naturale della musica ed alle esigenze della tradizione.

«Si è poi affermata (e specialmente per ope-

ra di Stravinski, di Hindemith e dei giovani italiani) la liberazione della musica dai legami romantici di indole extra-musicale, e si è certamente fatto un notevole passo innanzi nel senso del ritorno allo spirito musicale puro. Quando avrò poi aggiunto che la musica italiana fu tra le più applaudite e lodate dalla stampa estera, mi pare che avrò detto abbastanza...»

Difatti certe cose, in bocca ad Alfredo Casella hanno un valore ed un significato speciale.

Che fra le avventure non si debba contare anche «la liberazione della musica dai legami romantici d'indole extra-musicale»? Che la liberazione (ammesso che fosse possibile) non conducesse al punto di vista di I. Stravinski, quando disse ad un corrispondente del *Musical America*: «Non nego che Beethoven sia un genio (meno male!), ma egli non creò musica... Wagner, è vero, recò all'orchestra nuovi elementi (anche di queste parole, certo il Maestro di Bayreuth sarà grato al collega russo), ma per suo contributo la musica non avanzò d'un pollice» (vedi pag. 81 del nostro fasc. di marzo 1922).

Insomma: che «i legami romantici extra musicali» non sieno l'emozione causa prima ed essenziale dell'opera d'arte?

Novità

I. PIZZETTI

Trio in "La"

per Violino, Violoncello e Pianoforte

110896. Partitura e Parti staccate.

110885. Partitura in formato tascabile.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Un inno Babilonese

Finora ben poco si sa sulla musica dei popoli antichi del vicino Oriente e dell'Africa mediterranea; la mancanza di notazioni riduce i musicologi agli accenni degli scrittori letterari ed alle immagini di chi suona o canta. Per ciò ha speciale importanza il resoconto che il dott. Curt Sachs di Berlino fa nel primo fascicolo della 7ª annata dell'*Archiv für Musikwissenschaft*, edito dall'Istituto principesco per ricerche scientifiche musicali di Bückeburg. (Sicuro, in Germania, nella Germania rovinata, esistono principi che sostengono splendidamente scienze ed arti!). Si tratta di un Inno Babilonese, interpretato da un mattoncino d'argilla; scoperta notevolissima perchè rivela una musica ed una notazione del primo millennio avanti Cristo, e quanto mai caratteristica perchè è frutto della collaborazione di tre scienze: musicologia, assiriologia, musicologia comparata. L'acutezza e la precisione dell'indagine sono si può dire perfette, e pure il dottor Sachs, invece d'aver l'aria d'imporre il risultato del proprio lavoro, lo presenta con ogni circospezione.

L'assiriologo dott. Ebelolf aveva segnalato al Sachs un documento babilonese, dove a fianco ad una poesia, e separate da una linea, erano disposte sillabe cuneiformi, che non facevano senso in nessuna lingua conosciuta, e già si era pensato trattarsi di musica.

Le righe, distinte in unità visibili, comprendevano ora sillabe di due lettere terminanti in vocale, ed ora di tre lettere con una consonante alla fine. Il dott. Sachs si persuase che fossero note e gruppi.

La musicologia comparata (prof. von Hornbostel) mostra come i popoli primitivi ed arcaici abbiano in genere una base tonale di cinque note, e come gli ampi intervalli di 5ª e di 4ª non si presentino che colla vocale A, melodicamente partendo da una nota di comoda emissione. Si venne così a porre le basi d'una verosimile interpretazione melodica, da cui risultò che alcune righe avevano carattere vocale ed altre — con frequenti salti e gruppi di note — carattere strumentale. Il confronto del documento berlinese con una variante di Londra, e colla lezione dell'Ebeling permise di rettificare certi punti e di riconoscere certe equivalenze: d'altra parte, dal lato glottologico, le note supposte gravi dal Sachs coincidono con vocali di suono scuro, e le note supposte acute con vocali chiare.

Tutto lascia credere dunque nella solidità

dell'interpretazione del documento, di cui il dotto musicologo non propone una trascrizione in note moderne, ma che, con ogni verosimiglianza contiene una melodia a base di cinque note senza semitoni, accompagnata da uno strumento che strappa ottave, quinte, quarte, seconde, combinate a due ed a tre suoni. L'età è intorno all'800 avanti Cristo.

La scala colle note impiegate comprende 22 gradi (proprio il numero delle corde dell'arpa in quel tempo), dal primo *la* sopra le righe in chiave di violino sino al *re* centrale in chiave di basso, scala diatonica con *fa* e *fa diesis*. Da questa serie la musica trae 4 scale diverse a cinque note ognuna: 1° *la sol fa re do*, 2° *la sol mi re do*, 3° *la sol mi re si*, 4° *la fa diesis mi re si*, e le varie parti del canto usano ora l'una ora l'altra di queste scale. « Pare lecito dedurre che, dove troviamo arpe (non lire) con più di cinque corde, esistessero gli stessi rapporti. Un appoggio, benchè tardo, a tale opinione si trova nelle parole di Platone, dove condanna, nello Stato Ideale, gli strumenti a molte corde, ed i canti fondati su vari modi. « Non vorremo gente che faccia arpe nè centre nè altri strumenti, con molte corde e fatti per molti modi e toni ».

L'importanza riguardo all'origine dell'armonia è tale da non aver bisogno di venire sottolineata. « L'organum del primo medioevo risale a basi primordiali ».

CANTO E PIANOFORTE

BELLINI (R.).

119200. - *Dame la mano*. Cancion española.

MOSER (E.).

119473. - *Le dicevo così...* Ninna-nanna. Parole di T. BIANCHINI.

NERVI (M.).

119474. - *La lune blanche luit dans le bois*. Paroles de P. VERLAINE.

SCARAMUZZA (V.).

119318. - *Pregliera di Natale*. Versi di E. PANZACCHI.

TIRINDELLI (P. A.).

119163. - *Motivo d'amore*. Versi di C. ROC-CATAGLIATA CECCARDI.

119164. - *Notturmo*. (Nell'aria della sera). Poesia di L. STECCHETTI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

La Lettura. - Milano, novembre 1925.

A. FRADELETTO. - *Gioacchino Rossini. II. - L'uomo*.

Fine dello scritto, dove si dà risalto alla profonda bontà ed alle nobili qualità d'animo del Maestro.

Fiamma. - Milano, ottobre 1925.

R. BOSSI. - *Dove nasce il re degli strumenti*.

Note della visita ad una fabbrica d'organ.

L. ORSINI. - *Volpino il calderajo*.

Libretto dell'Atto per la musica di R. Bossi.

— *Seppilliana*.

Scritto illustrativo sul simpatico maestro milanese, di cui si danno due ritratti ed una Litica.

G. N. D. - *Gioacchino Rossini e Costantino Dall'Argine*.

Si pubblica la lettera che il Dall'Argine scrisse a Rossini prima che andasse in scena il *Barbiere* che il Dall'Argine aveva osato comporre, e la benevola risposta di Rossini. « Rossini non aveva creduto necessario rivolgere lettere o domande di permesso al maestro tarantino (Paisiello) » ecc. Non è vero giusto il contrario?

Il Pianoforte. - Torino, novembre 1915.

G. RADICIOTTI. - « *L'italiana in Algeri* » di G. Rossini.

Notizie storiche, improntate alla esattezza usuale nell'A., sull'opera buffa rossiniana così poco nota ed eseguita ai nostri giorni.

G. PANNAIN. - *Karol Szymanowsky*.

« La musica di Szymanowski è un segno di questa rinascita » cioè: « la capacità emotiva dell'individuo, purificata alle fiamme dell'incendio armonico dal quale furono inceneriti i modi e le cadenze dell'ottava maggiore, riprende i suoi diritti ». A. Casella disse di recente: « Nessuno, salvo pochi ostinati, crede ancora alla legittimità e neanche alla possibilità del completo sovvertimento tonale. Ormai l'atonalità è tramontata senza ritorno ».

F. LIUZZI. - *Schumann scrittore*.

A proposito del recente volume di scritti schumanniani volti in italiano dal dott. Luigi Ronza (ed. Bottega di Poesia), l'A. parla con molta idealità dell'estetica del grande maestro renano.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, settembre-ottobre 1925.

S. CHIAREGGI. - *Palestrina*.

« È una voce solitaria nel suo secolo... Anche i sommi, come Orlando Lasso, intronano le Messe, i Motetti e gli Inni sacri come un qualsiasi madrigale, e ci mettono le loro passioni e i loro languori... Il Palestrina si è ubliato tutto nella sua musica... ».

C. VALABREGA. - *Emilio Jaques-Dalcroze e la sua « Ritmica »*.

Si spiegano l'essenza e l'importanza della ginnastica ritmica, che sono ormai acquisite all'educazione musicale nei paesi più evoluti, mentre da noi sembrano ancora fiamme da esaltati.

M. MORINI. - *Rossini al Teatro del Corso minaccia di bastone i coristi*.

Aneddoto in cui si racconta come nel 1811 il Maestro diciannovenne, avendo minacciato col bastone i coristi davanti a parecchia gente, nel dirigere una prova, venne fatto arrestare, e rimesso in libertà dopo una paternale.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 16-30 ottobre 1925.

E. TOCILI. - *La musica e i suoi mezzi di espressione*.

Continuazione e fine dell'ampio scritto, dove si esaminano i rapporti fra l'essenza dell'opera d'arte musicale ed i mezzi d'espressione, dando risalto all'influenza che questi esercitano su quella.

A. CAPRI. - *La musica da camera. Clavicembalisti italiani*.

Estratto del volume apparso di recente in ed. Laterza.

L'Arte Pianistica. - Napoli, agosto-settembre 1925.

R. VALENSISE. - *Antonio Salieri e la musica vocale*.

Sulle parole con cui il Salieri soleva fare l'elogio d'una musica vocale: « esprime assai bene le parole », si fanno considerazioni estetiche non molto solide.

A. LONGO. - *Le opere clavicembalistiche di J. S. Bach*.

Commenti ai Preludi e Fughe V-VIII della 1ª Parte del *Clavicembal ben temperato*.

V. D'INDY. - *Il Virtuoso*.

Lettera tenuta alla Scuola Normale di Musica a Parigi.

U. PROTA GIURLEO. - *Paisiello e i suoi primi trionfi a Napoli*.

Continuazione delle note storiche con particolari sulla vita teatrale napoletana settecentesca.

V. MORELLI. - *Tra uno Storico ed un Musicista*.

Lettera ammirativa di Carlo Botta a Gio. Paisiello dopo l'esecuzione della *Nisa* a Torino nel 1794.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, ottobre 1925.

A. TEISSIER. - *Sisyphé et la musicologie*.

Perchè l'azione della musicologia riuscisse efficace e feconda, bisognerebbe prima pubblicare il maggior numero possibile di musiche antiche, poi farle eseguire spesso colla più grande fedeltà, così da farle entrare nella nostra vita musicale.

H. PRUNIÈRES. - *Un portrait inconnu de Mozart*.

Rappresenta il ricevimento di Mozart adolescente all'Accademia Filarmonica di Bologna, il 9 ottobre 1770. « È forse il migliore ritratto del giovane Maestro, proviene dal Liceo Musicale bolognese, e fu acquistato presso un antiquario da M. Prunières. Annessa fototipi ».

C. VAN DEN BORREN. - *Les Madrigaux de Jean Brudieu*.

« Certes Brudieu (di cui l'unico libro conosciuto di Madrigali fu pubblicato da Pedrelli) n'appartient point à la lignée des grands maîtres. C'est essentiellement un petit génie, mais un génie authentique qui, dans la sphère restreinte où il s'est produit, a su réaliser des miracles d'expression et d'originalité ».

— *Nouvelles lettres inédites de Lecocq à Saint-Saëns, IV*.

« Cette nouvelle série... se recommande à l'attention amusée des esthètes par la candeur des jugements... non moins que par le pittoresque projet d'un *Renversatoire musical* où l'on enseignerait la *décomposition*... ».

M. PINCHERLE. - *Dernière Gerbe*.
Raccolta di frammenti di poesie sulla musica, aventi valore di curiosità, scritte nel secolo XIX.

Le Monde Musical. - Parigi, settembre 1925.

E. JAUQUES-DALCROZE. - *Le Piano et la Musicalité de l'Enfant*.

Il creatore ed apostolo della ginnastica ritmica parla alle madri: «Se vostro figlio è predestinato agli studi pianistici, provate a sottometerlo prima a una educazione strettamente musicale. Lasciate indietro per qualche tempo il pianoforte e fate che il ragazzo riprenda lo studio dei due elementi essenziali della musica: il ritmo e la sonorità... Il risultato compenserà gli allievi coscienti e perseveranti, della somma degli sforzi fatti. Invece di subire la musica, i giovani vi adatteranno il loro temperamento, la giudicheranno e l'ameranno attraverso alla loro personalità».

A. TEISSIER. - *Les Pièces de Clavecin de François Couperin*.

E un capitolo del volume *Couperin* d'imminente pubblicazione in ed. Laurens.

M. PINCHERLE. - *Le Méthode de violon de J. B. Viotti*.

Frammenti di Metodo lasciati da Viotti, e che vennero già pubblicati in fac-simile dell'autografo nel Metodo teorico-pratico di Fr. Habeneck intorno al 1840. Annesso ritratto del Maestro piemontese.

M. TOUZÉ. - *Précis de Musique Intégrale. L'Harmonie, ses lois, son évolution*.

Inizio, dove si tenta spiegare la via per che è le forme ed i movimenti della materia sonora si modellano sulle forme ed i movimenti delle emozioni».

A. MANGÉOT. - *Le festival de musique moderne de Venise*.

Dopo un resoconto del concerto l'A. parla d'una serata nel palazzo veneziano della principessa di Pollignac. «Fauré, Debussy, Ravel nous donnèrent ici en une heure plus de musique que tous les compositeurs réunis du Festival en cinq soirées».

M. P. - *Les Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance*.

Soffitto a vantaggio d'una pubblicazione che bene lo merita: la ripresa delle opere dei Maestri Francesi della Rinascenza, curata al solito da M. Henry Expert. Egli vi esorti ormai da anni tutto il suo avere, ed ora riprende la pubblicazione coll'aiuto d'un mecenate, presso l'editore M. Senart.

ottobre 1925.

Musique Ancienne. «L'Art de Toucher le Clavecin» de François Couperin.

Nuova rubrica. «Sans proscrire les recherches musicologiques érudites, il s'agit surtout ici de contribuer à la diffusion des œuvres antérieures... Nous commençons la publication intégrale de l'Art de toucher le Clavecin... Nous reproduisons en fac-simile les pages qui contiennent les exemples musicaux les plus significatifs...».

A. MANGÉOT. - *Les «Fantaisies» d'Henry Purcell et Le Quator de Gabriel Fauré*.

Confronto fra alcuni frammenti veramente mirabili del Maestro inglese della fine del 1600 ed altri di quello francese scomparso l'anno scorso; entrambi componevano musica strumentale da camera «fondata sulle altre contrappuntistiche e non su quello lirico».

M. PINCHERLE. - *Les Quatuors de Beethoven*.
Ampla recensione del volume di J. de Marlave (F. Alcan), musicata morto in guerra.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 ott. 1925.

J. HURÉ. - *Improvisation sur des sujets déjà vus*.

Sei paragrafi su temi diversi, scritti con gusto, se non con idee indiscutibili.

M. GALERNE. - *La musique au Laos*.

Notizie sull'arte di questo popolo indocinese. La base tonale è pentatonica, le melodie non concludono mai sul riposo della tonica.

E. STEFANSSON. - *Musique Islandaise*.

Notizie sui caratteri musicali dell'isola nordica. Il modo preferito è il *ljo*.

Le Ménestrel. - Parigi, 2 ottobre 1925.

J. TIERSOT. - *Bizet et la Musique Espagnole*.

Continuazione che si estende fino al fasc. del 19 ottobre.

23 ottobre 1925.

E. JAUQUES-DALCROZE. - *La Rythmique et ses Spécialisations*.

Nel suo articolo del 25 settembre u. s. M. Jean Galland diceva che «la ginnastica ritmica non è atta a sviluppare che soggetti recettivi». L'A. spiega il contrario.

P. B. - *A l'Opéra*.

Nel massimo teatro parigino venne proiettata una pellicola cinematografica tratta da Salambô di G. Flaubert, con musica di Florent Schmitt, eseguita, pare, mediocrement. Si sostiene l'impossibilità per la musica d'avere un posto degno al cinematografo, e l'insufficienza che compositori eminenti vi dedicano la loro energia creatrice.

Revue Grégorienne. - Tournai, settembre-ottobre 1925.

A. MOCQUEREAU. - *Examen des critiques dirigées par D. Jeannin contre l'École de Solesmes, I*.

L'A. distingue i manoscritti in ritmici e non ritmici, ma in una nota ammette che i secondi fossero cantati — per tradizione orale — come i primi. Qui la sola ragione opposta alla doppia durata delle note lunghe, è che le melodie diventano «fastidiose». Altra volta egli stesso aveva difeso gli studi paleografici dai severi giudizi estetici.

Music and Letters. - Londra, ottobre 1925.

S. GODDARD. - *Maurice Ravel. Some Notes on his Orchestral Method*.

Si mette in risalto la caratteristica discrezione di Ravel anche nell'arte dell'orchestrazione. Nessuno conosce meglio di lui la piena efficacia anche di mistici effetti sonori, mentre in genere la tavolozza orchestrale ha parte necessaria nella struttura delle composizioni. Se ne analizzano e si citano vari passaggi.

A. CASELLA. - *Giovanni Sgambati*.

Centi Notizi e sguardo all'importanza storica dell'opera complessiva del maestro nell'arte italiana. «Fu il pioniere dell'infiltrazione tedesca, che facilitò come esecutore e come compositore. Pertanto la sua opera pose le basi della recente rinascita della musica strumentale italiana...».

H. B. COLLINS. - *John Taverner. - Part. II*.
Ampla recensione del II Volume della raccolta Tudor

SARABANDA⁽¹⁾

Francesco Cilèa

Largo

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Largo' and includes dynamics 'mf' and 'cresc.'. The second system includes 'p' and 'meno'. The third system includes 'cresc.', 'mf', and 'meno'. The fourth system is marked 'a tempo' and includes 'p'. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, typical of Cilèa's style. There are several 'Ped.' markings and asterisks throughout the piece.

(1) Dalla «Suite» (vecchio stile) per Pianoforte.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXVI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. 115799

P cresc.

m. s. Meno

p e morbide

rall.

a tempo

mf ed espressivo

m. s. 1

f e rall. pp e lento

115799

«Filli, tu vuoi partire»⁽¹⁾

Parole di
FRANCESCO RASI

Musica di
Francesco Rasi

Moderato, con espress.
(Ridotta a metà valore)

CANTO *p* Fil - li, tu vuoi par - ti - re E non vuoi

Moderato

p

ch'lo so - spi - ri il mio do - lo - re, Nè

vuoi ch'lo pianga il di del mio mo - ri - ro.

(1) Dalle «XXXV Arie» di vari autori del secolo XVII a una Voce con accompagnamento di Piano-forte, raccolte a cura di Giacomo Benvenuti.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright, MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 115805

Sostenuto

Dol - ce del pet - to l'ar - do - ro, non sai - chene' tuoi lu - mi

la mia vi - ta? Non sai - chene' tuoi

lu - mi... Ah! che sa - rà di me? Ah! che sa - rà di

me - se fa - i par - ti - ta?

(il basso ben legato e cantato)

118605

Church Music, edita dal Carnegie United Kingdom Trust, presso l'Oxford University Press, L.A. fa molte osservazioni, che non contraddicono al suo plauso pel complesso di tale pubblicazione di opere del Taverner.

M. SCOTTI. - *A Complaint of the Decay of Violin Solos.* (Lamento sulla decadenza del « solo » per Violino).

Non mancano le pubblicazioni di musiche per Violino Solista con o senz'accompagnamento, mancano « le opere moderne che rispondano alle esigenze d'un buon solo ». L'autrice incomincia con esaltare l'eccellenza dei nostri Sonatisti del 1600-1700, vien più ai classici tedeschi e a Brahms, parla dei contemporanei, giustificando il suo lutto.

A. BRENT EMITH. - *Operatic Experiments at Lancing College.*

L'A. spiega le difficoltà ch'egli incontrò per preparare delle esecuzioni d'opere con ragazzi del Collegio di Lancing.

R. S. BARDEK. - *Music in « Tempest ».*

La *Tempesta* è forse la più misteriosa tra le opere del teatro shakespeariano; l'A. tenta mettere in risalto la parte che vi ha la musica nella concezione e nelle parole del sommo tragico.

R. K. FAREBROTHER. - *Impressions of « La Valkyrie ».*

Impressioni d'una serata « lamentevole » sono ogni rapporto all'Opéra di Parigi: pubblico, scena, interpretazione.

B. M. STRIGMAN. - *The Great American Opera*

Scritto ironico sugli chauvinisti dell'americanesimo, che davvero hanno l'aria di credere che pel loro paese sia venuto il momento di mettere tutti gli europei alla parete, ed affermare la maturità dell'arte americana.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 7 ottobre 1925.

DR. O. WEIMAR. - *Die musikalische Wiedergeburt der Jugend.*

« La rinascita musicale della gioventù » (tedesco) sarebbe prodotta dal movimento di ritorno alla polifonia del periodo barocco Bach-Händel.

E. SCHLIEPE. - *Das Ultraphon.*

È un apparecchio che avrebbe la virtù di rettificare i difetti tanto del gramofono quanto degli apparecchi radiofonici, ristabilendo i timbri ed i rapporti sonori, che notoriamente vengono alterati nella trasmissione. L'Ultraphon pare sia regolabile a volontà, e permette di sentire senz'inconvenienti anche a cento metri di distanza dalla macchina parlante.

14 ottobre 1925.

K. WESTERMAYER. - *Johann Strauss und die Operette.*

Si mostra che parte ebbe l'Operetta nell'attività creativa dello Strauss (scrive la prima a 46 anni, ed in confronto colto stile degli altri maestri. Nell'Operetta lo Strauss diede parte preponderante ai balli.

DR. F. SCHERBER. - *Betrachtungen zur Musik der Gegenwart.* (Considerazioni sulla musica odierna).

Poiché oggi molti sostengono la prevalenza della mente sull'impulso emotivo, si spiega come la musica

ideale sia quella in cui mente e cuore intervengono in equilibrio perfetto.

W. HIRSCHBERG. - *Musikalische Linie.*

Amplio scritto in cui si spiega l'importanza della Linea Musicale, intensa, non solo come linea melodica, ma come continuità di spinta istintiva di emozione e di moto, che si manifestano in continuità di struttura. Tale linea è l'essenza, sia della composizione, e sia dell'interpretazione.

W. PETZEY. - *Romantische Harmonik.*

Si illustra diffusamente il libro che, con questo titolo pubblicò il dott. Kurt (in ed. Max Hesse, di Berlino), ed ebbe tale successo, che dopo poco tempo è già in ristampa.

H. GENSECKE. - *Beethovens Konversationshefte.* (I quaderni di conversazione di Beethoven).

Si spiega l'importanza dei quaderni su cui chi visitava il Maestro già sordo, scriveva le proprie domande, e su cui spesso egli pure scriveva le sue risposte, e che poi divennero veri libri di note personali. I preziosi documenti custoditi alla Biblioteca di Stato a Berlino, sono di non facile accesso, ed ora vengono pubblicati per opera di Karl Nohl.

G. F. WINTERITZ. - *Ein Jahr Musik in Bologna*

Resoconto d'« Un anno di musica a Bologna ».

21 ottobre 1925.

W. HEIMANN. - *Bach im alten Weimar.* (Bach nel vecchio Weimar).

Notizie storiche con particolari sulle difficoltà e sui primi successi del sommo Maestro, nel quadro complessivo della vita musicale della sua gioventù.

28 ottobre 1925.

R. HARTMANN. - *«Fidelio» - Aufführungen und dritte «Leonora» Ouverture.*

Anche una volta si discute se e dove convenga eseguire la 3ª Ouverture *Leonora* in rapporto all'opera beethoveniana, e si conclude che solo sito e solo momento è il Concerto.

Allgemeine Musik-Zeltung. - Berlino, 2 ottobre 1925.

R. HEHRRIED. - *Von den Betrachtungsarten der Musik.* (Delle maniere di considerare la musica).

L'A. ne distingue tre: sentimentale, sensibile, fredda. Molti oggi riconoscono come buona solo l'ultima, combattono la prima e negano valore alla maniera intermedia. Eppure rappresenta giusto quel campo finora rimasto musicalmente inesplorato, di cui ora si parla tanto volentieri.

P. SCHWERS. - *Um den Prüfungserlass herum.*

Amplio scritto polemico intorno alle nuove disposizioni del Governo tedesco per l'abilitazione all'insegnamento della musica.

H. V. WALTERSHAUSEN. - *Alberich.* (Senza volontà).

Il direttore d'orchestra deve avere prima di tutto l'istintiva del valore ritmico iniziale delle singole opere (quella spinta e quel carattere che, per i Greci, erano l'essenza, l'idea morale) poi deve suscitare quell'atmosfera quasi magnetica, in cui si fondono le volontà dei singoli suonatori con quella di chi dirige, per prepararsi dall'orchestra al pubblico. Si deplora che, invece, spesso d'uomo vivo ne esista

un solo: il direttore, che soffoca le intuizioni de' suoi sottoposti.

H. RAUSCH. - *Uebersetzungen*. (Traduzioni).
Contro la nuova moda di voler cantare le Liriche nelle rispettive lingue d'origine, i cantanti poliglotti son rari, ed anche più il pubblico che capisca varie lingue. E meglio cantar parole che la gente non comprende, o presentarle tradotte meglio che si può? L'A. propone di preferir la lingua originale anche se non si capisce, solo quando il testo è senza valore, se la musica ha significato in sé.

Melos. - Berlino, ottobre 1925.

A. JEMNITZ. - *Ghiotta. Ein Tanzspiel*.
Minuta descrizione di questo balletto di bambole.

J. KOOL. - *Die Musik zur Tanzpantomime*. (La musica per la pantomima danzata).
La musica per la pantomima danzata (il ballo nel concetto odierno) deve sorgere dalla visione del corpo e de' suoi movimenti. Si confronta *Salomé* di Strauss (poco danzabile) con *Petruska* di Stravinski (perfettamente danzabile). Per l'A. la pantomima — colla diretta connessione del vedere e dell'udire — è la forma d'arte dell'avvenire.

K. v. WOLFURT. - *Mussorgski und unsere Zeit*. (Mussorgski e il nostro tempo).
Rapporti fra l'arte di Mussorgski e quella degli altri artisti russi di musica e letteratura, e fra quella musica ed i contemporanei e successivi.

L. THURNEISER. - *Die Brautwahl, eine Berlinische Oper*.
Descrizione dell'opera a soggetto berlinese, che il teatro di Charlottenburg deve avere ormai eseguita. « La partitura atarica di ritmo, sonorità ed armonia, rappresenta un caso unico, senza relazioni col passato (forse a lei grava l'imponente ombra di « Falstaff ») e senza imitatori ». L'opera venne edita nel 1907 da Schmid di Trieste.

K. WESTPHAL. - *Puccini. Seine Stellung in unserer Zeit*.
All'età nostra « La civiltà vince e la forza umana sta nella tecnica, nella macchina. La tensione ritmica dello spirito meccanizzato si sovrappone ed annulla la sensibilità di cui sembra vivere l'arte ». Invece in Puccini « tutta la spiritualità è fondata sulla musica, ed aspira ad esserne riempita ed utilizzata... ».

Die Musik. - Stoccarda, ottobre 1925.

A. WEISSMANN. - *Beethoven als Musiker des Unbegrenzten*. (Beethoven musicista dell'infinito).

Wagner senti in Beethoven (dopo la memorabile audizione della Sinfonia 9^a) il confessore di sé stesso, il maestro della « musica a programma ». Ora ci si accorge che Wagner intese così Beethoven perché tale era il suo proprio modo di sentire, ma turbò così per lungo tempo la vera comprensione del sommo Maestro di Bonn. Uno studio su Beethoven da punto di vista opposto scrisse Fritz Casslerer (Deutsch. Verlags-Anstalt, Stoccarda). L'A. ne parla a lungo con considerazione.

F. WOHLFAHRT. - *Johannes Brahms der Prototyp einer Persönlichkeit*. (G. Brahms il prototipo d'una personalità).
In Brahms « il conflitto tra ispirazione e modo di esprimerla diventò sempre più insolubile... il timore della trivialità lo condusse alla malinconica pensosità,

alla preziosa semplicità ». La preoccupazione artistica finì per prevalere sulla spontanea forza creativa.

H. A. GRUNSKY. - *Der erste Satz von Bruckners Neunter ein Bild höchster Formvollendung*. (Il primo tempo della IX Sinfonia di Bruckner saggio di massima perfezione formale).

Prima parte d'uno studio, dove si spiega come il pezzo considerato sia un saggio di quella che il dottor Lorenz (il segreto della Forma in Wagner) chiama *Barform*, ed è la triade lirica stesicorea (a-a-b), coll'ultima parte (l'epodo: b) che riassume gli elementi delle due parti precedenti (strofe ed antistrofe).

E. DECSY. - *Johann Strauss und Wien*.
« Non c'è davvero nessun viennese più grande di Giovanni Strauss (figlio). Nessuno che porti in sé più perfetto lo spirito della città... Non è uno scrittore di valzer, è un drammatico del valzer... Wagner lo definì: la testa più musicale d'Europa... Ogni avventore ha un regalo, si legge a lettere cubitali ai negozi viennesi; lo stesso si può scrivere su ogni musica di Strauss ».

W. SCHMID. - *Aehrenlese zur Biographie Hugo Wolfs*. (Spigolature della biografia di H. Wolf).
L'A. pubblica cinque lettere scrittegli dal Wolf, le illustra, e le accompagna con altre che ad esse si riferiscono.

K. HOESSEL. - *Carl Maria von Weberts « Euryanthe »*.
In occasione del prossimo centenario della morte del Weber (5 giugno 1926), l'A. presenta una sua nuova edizione dell'opera, riveduta dal lato scenico, poetico e musicale.

H. LEICHTENTRITT. - *Ludwig Schemanns « Cherubino »*.
Ampla recensione del recente libro sul grande Maestro fiorentino (Deutsche Verlags-Anstalt, Stoccarda) e pare un lavoro esauriente.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 15 settembre 1925.

L. SCHRÄDE. - *Ueber das Wesen der Musik*.
Si spiega come l'essenza della Musica sia inafferrabile. Essa varia colla mentalità, così da essere una manifestazione culturale dipendente dal complesso della vita intellettuale e sensitiva del tempo e dei luoghi.

Dr. H. ABERT. - *Die Stuttgarter Oper unter Jommelli*. (L'opera di Stoccarda sotto Jommelli).

ebbe una fase di veramente magnifica fioritura. Ora che s'incomincia a giudicare l'opera passata con criteri diversi da quelli wagneriani, è sperabile che si faccia giustizia anche al Jommelli che, se non arrivò dove giunse Gluck, ne ebbe l'istituzione, e vi preparò la via gagliardamente (mit starke kraft).

Dr. W. GEORGII. - *Die Klaviermusik der letzten Jahrzehente*. (La musica pianistica dell'ultimo decennio).

Fine. Si parla della Polonia e della Boemia, e si chiede proponendo musica facilissima, facile, e di media difficoltà. Neppure un pezzo di maestri francesi e degli italiani si indicano, in generale, le musiche di M. E. Bossi e di M. Tarenghi.

A. SCHIEGG. - *Caruso and der Gegenwarts-*

stand der Stimmerziehungskunt. (Caruso e le condizioni attuali dell'arte di educare le voci).

In un ampio scritto si spiega come il grande tenore avesse incominciato a studiare con un maestro che gli « insegnava » a cantare rovinandogli la voce. Lo lasciò subito e andò da uno che gli « educò la voce » facendo cantare il giovane allievo nel modo che gli era naturale, e ne risultò Caruso. « Davvero l'arte si nasconde nella Natura, e l'ha chi sa trarla fuori ». (Dürer).

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 ottobre 1925.

Dr. H. KELLER. - *Conrad Ferdinand Meyer und die Musik*.

L'11 ottobre 1925 ricorreva il centenario della nascita di questo che si può dire il maggiore poeta tedesco del secolo XIX. Si nota come per lungo tempo nessun musicista ne abbia musicato i bellissimo versi, solo negli ultimi decenni parecchi vi si rivolsero, e tra essi H. Pfitzner ed A. Schönberg. Si dà una lista di composizioni con testo del Meyer.

Dr. E. BUECKEN. - *Kriegsmusik*. (Musica di guerra).
Notizie sulla musica e sugli strumenti usati in guerra fino dalla più remota antichità.

B. WITT. - *Palestrina*.
In occasione del quarto centenario, si traccia la figura del Maestro e la sua importanza storica.
15 ottobre 1925.

La maggior parte del fascicolo è dedicata al centenario di Gio. Strauss junior, cogli scritti seguenti: Dr. T. HAAS, *Zur Johann Strauss-Jahrhundertfeier*. — Dr. A. NEISSER, *Die Operette und Johann Strauss*. — R. F. PROCHAZKA, *Aus der Werkstatt des Walzerkönigs* (Dall'officina del re dei valzer). Segue: K. HANSE, *Palestrina, Schütz, Bach, Beethoven im Lichte der Selbstwandelungen*. (Palestrina, Schütz, Bach, Beethoven alla luce delle evoluzioni dello stile). Inizio d'uno studio sulla parte avuta da questi Maestri nei mutamenti di stile che essi rappresentano nella storia. — W. GÖRNER, *Litauische Musik*. Notizie sulla musica popolare lituana, che dal lato tonale è fondata sui modi medievali, e dal lato ritmico sulla non stretta simmetria.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, ottobre 1925.

H. DENNERLEIN. - *Zwei Ebracher Marienlieder*.
Due canti del 1500, in onore di Maria, contenuti in un codice del monastero di Ebrach (ora all'Archivio di Stato di Bamberg). In polifonia a 4 parti, vengono illustrati e riprodotti in fac-simile dell'originale ed in partitura moderna.

P. MIERS. - *Der Kanon im mehrsätzigen klassischen Werk*. (Il Canone nelle opere classiche in più tempi).

Interessante studio su quali singolarità ha il Canone quando, dalla Scuola Viennese in poi, ha per base una melodia che procede per periodi distinti.

A. BAUER. - *Virzig bayrische Tänze*.
Si danno le melodie di « Quaranta danze bavaresi » con battute a 2 ed a 3 tempi mescolate.

C. SCHNEIDER. - *Die Musikausstellung in Salzburg*. (L'esposizione musicale a Salisburgo).
Riassunto della mostra dove si presentò lo sviluppo

artistico della vecchia città episcopale dal 1500 in poi, specie con manoscritti ed incunaboli.

Sveta Cecilija. - Zagabria, ottobre 1925.

I. MATETIC. - *Sulla notazione delle vecchie melodie istriane*.

Si esamina la base tonale della musica tradizionale jugoslava, su un sistema di tritordi (ognuno con un tono ed un semitono). Le versioni date da M. Kulac sono inesatte. Si invitano gli amatori di arte popolare stava ad intervenire in argomento.

R. TAČLIK. - *Qualche melodia dell'isola di Veglia*.

Otto canti vengono dati e commentati dal lato tonale: scala non temperata; qualche melodia è di modo Maggiore o minore, ma altre sono in altri modi. Si nota qualche singolarità locale d'intervallo.

K. P. MANOJLOVIC. - *I caratteri musicali delle melodie jugoslave*.

Illustrando una raccolta di 400 melodie raccolte nella Serbia meridionale, l'A. dà risalto a questi caratteri: ritmo non isocrono; schema formale AB oppure ABB; modi non Maggiore e minore; ritmo variabile da contrada a contrada; eseguibilità « a canone », con vari esempi musicali.

R. ALEXANDER. - *Un'escursione a St. Florian* (presso Vienna).

Notizie e prospetto dell'organo su cui suonava A. Bruckner. È un grosso strumento con 78 registri su 4 tastiere e pedaliera.

Muzyka. - Varsavia, ottobre 1925.

G. D'ANNUNZIO. - *La musica*.
Sonuosa improvvisazione sulla musica e sulla sua missione benefica nella vita sociale e religiosa dei popoli, estratta dal « Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato Libero di Fiume ».

Z. JACHIMECKI. - *Le correlazioni della musica italiana e polacca*.

L'A. riassume in un magistrale schizzo il quadro dei rapporti musicali tra i due popoli, dal tempo della dinastia degli Jaghelioni (1386-1572) ai nostri giorni.

K. SZYMANOWSKI. - *La questione dell'elemento « popolare » nella musica contemporanea*.
In risposta a quanto scrisse B. Bartok nella stessa rivista, l'A. difende l'elemento nazionale in Chopin.

W. DRABICK. - *La musica e la pittura scenica*.
Il massimo decoratore della Polonia prova con sue esperienze, come musica e plastica sieno tanto connesse in un'opera teatrale, che la musica dovrebbe sempre essere il punto di partenza dall'ispirazione del pittore.

W. LANDOWSKA. - *Perché la musica contemporanea non è melodiosa?*
« Perché una musica contemporanea non fu mai melodiosa ».

M. GLINSKI. - « Sigismondo Augusto » opera in 4 atti di T. Joteyko.
Analisi dell'opera divenuta in breve « nazionale » e popolare.

T. JOTEYKO. - *Qualche parola sulla musica di « Sigismondo Augusto »*.
L'A. traccia la genesi dell'opera sua e risponde a critiche fattegli dopo la recente prima esecuzione.



Il monumento a Giacomo Puccini inaugurato alla Scala

La mattina del 29 u. s., nel ridotto del teatro alla Scala, è stato inaugurato il ricordo marmoreo a Giacomo Puccini. Il monumento riproduce in grandezza maggiore del vero la statua in bronzo scolpita alcuni anni fa dal Troubetzkoi, e che, per naturalezza di posa e genialità di esecuzione, fu allora giudicata una cosa « viva ».

Nel numeroso pubblico intervenuto si notavano: il sindaco senatore Mangiagalli e Dario Niccodemi, oratore ufficiale, i quali erano attornati da tutta la famiglia della Scala: Arturo Toscanini con la signora, il comm. Angelo Scandiani, il comm. Eugenio Balzan, il comm. Vittorio Ferrari, il comm. Sileno Fabbri. Di fronte sedeva l'on. Teruzzi, sottosegretario agli Interni, con a fianco il gen. Cattaneo ed Antonio Puccini con la sorella signora Fosca Leonardi. Sparsi fra il pubblico, preponderatamente composto da signore, si potevano notare musicisti, letterati, magistrati, critici, giornalisti: l'on. Lanzillo, il gr. uff. Boltraffio, l'assessore Dall'Arà, il questore comm. Secchi, il comm. Foà, i maestri Giordano, Panizza, Bavagnoli e Pick Mangiagalli, Alessandro Varaldo, Sabatino Lopez, Giulio Mario Ciampelli, Gioachino Forzano, Giovanni Genzato, l'avv. Clausetti, il cav. Peracchi, l'avv. Pozzi, Rina Simonetta, la signorina Colombo, il comm. Carlo Giuseppe Ambrosoli, segretario della Commissione amministrativa della Scala.

Parlarono eloquentemente il Sindaco Mangiagalli e Dario Niccodemi, che con rapida ed arguta sintesi mise in luce i capisaldi dell'arte pucciniana.

Pervennero molti telegrammi di adesione, ma fu data lettura di uno solo, di quello del Sindaco di Lucca, patria di Giacomo Puccini.

Altre importanti commemorazioni pucciniane si sono avute ad ANCONA (*Bohème* e discorso di Zangarini); CREMONA (*Tosca* e discorso di Cappa); GENOVA (Politeama: esecuzione di *Crisantemi* e discorso di Luca Ciurlo); LUCCA (esecuzione di una nuova Ode sinfonica del maestro Landi, dedicata alla memo-

ria di Puccini, e discorso del prof. Bonaventura); MONTAGNANA (*Bohème*); TRIESTE (*Butterfly* e discorso di Adami); TORRE DEL LAGO (grande corteo e concerto con intervento delle Orchestrali di Lucca e di Viareggio); VOGHERA (*Manon* e discorso di Fraccaroli). Ed all'estero: LONDRA (Vignore Hall); GÖTEBORG (*Manon*); CHICAGO (Auditorium: *Butterfly*, protagonista la Raisa); S. PAOLO (*Bohème*).

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Volpino il calderaio,»

Con il *Volpino il calderaio* rappresentatosi al Carcano la sera del 12 novembre scorso, il M^o Renzo Bossi ha dato un altro saggio della sua operosità anche nel campo lirico. Il lavoro, presentato all'ultimo Concorso governativo sotto gli auspici dell'Impresa Oreste Poli, aveva ottenuto il premio della Commissione esaminatrice: questo verdetto è stato ora confermato dalle calorose accoglienze del pubblico.

La critica ha notato i pregi e i difetti di questo « atto unico », per la cui trama il poeta Orsini si è ispirato al prologo della *Bisbetica domata* shakespeariana, quello stesso del quale, con assai maggior larghezza di svolgimento, si era già valso Giovacchino Forzano per il suo *Sly*.

Noi, dal nostro canto, mentre ci associamo alle riserve della critica circa il valore della sostanza musicale vera e propria, dobbiamo mettere in rilievo la speciale difficoltà che ha in sé la creazione di tale sostanza, quando il musicista si cimenta a un'opera comica, ed inoltre, elogiando ben volentieri il lodevole intendimento del Bossi di non dipartirsi dalle sane tradizioni nostre in tal genere di musica, e notiamo che lo strumentale è quasi sempre di buon gusto ed equilibrato.

Eccellente l'esecuzione, guidata amorosamente dal maestro Terni e affidata, nelle parti principali, al soprano signa Laurenti, al tenore Perea, al baritono Borgonovo.

Autore, direttore, interpreti furono evocati parecchie volte alla ribalta.

«Omòniza,, del maestro Butti

Alla Pergola di Firenze questa nuova opera in tre atti è stata accolta con grande favore e con molti applausi e chiamate all'autore ed agli interpreti, il maestro Padovani che dirigeva, la protagonista Eleonora Viscolola, il tenore Dionigi, il baritono Montanelli ecc.

Argomento del libretto, ideato dallo stesso Litterio Butti, è una leggenda siciliana che offre situazioni grandiose e svariate e scene di passione. La musica, non sempre originale, uniformandosi al soggetto, tende alla melodia aperta, alle linee grandi, al gesto largo, e denota nell'autore buone intenzioni che anche meglio, forse, potranno essere realizzate in successivi lavori.

«Liana,, di Dorotea Beloch

Anche il pubblico del Nazionale di Roma ha voluto dimostrare la propria simpatia al recente lavoro in un atto della signorina Beloch, già allieva di Mascagni e di Storti. Peccato, però, ch'ella abbia accettato un libretto così arido e vecchio qual'è quello offertole da Victor Zorawsky! La sua fatica è riuscita doppiamente ardua. Ad ogni modo però, ha dimostrato di saperla superare. La musica di *Liana*, infatti, è di buona struttura dal lato armonico e rivela nell'autrice signorilità d'intenti. Ottima l'esecuzione orchestrale e sufficiente quella vocale. In complesso sei chiamate, delle quali quattro all'autrice.

• Molte nuove operette si sono rappresentate in quest'ultimo mese:

Al nostro Nazionale ha avuto ottima accoglienza l'*Orloff*, tre atti di Granistaedten, che si pregia d'una musica bene aderente al soggetto (la storia d'un famoso diamante) e ricca di spunti melodici i più diversi, ma bene fusi e finemente strumentati; volenterosa l'esecuzione della Compagnia Darclée.

All'Alfieri di Torino, nella spigliata ed elegante interpretazione della Compagnia Bertini-Gioana è piaciuta *La stella del Trocadero*, tre atti di Tino Ciolfi, per la musica di Ugo Hirsch. Pure a Torino, è stata applaudita (Compa-

gnia La^a Gaudiosa) *Zio Salomone*, del maestro Berliendis, recentemente morto.

Quel bravo commissario di Coeradi e Marone ha divertito il pubblico dell'Eliseo di Roma (Compagnia Gondrano Trucchi), mentre a Bologna è stata accolta con freddezza — a motivo delle deficienze del libretto — *Chiaro di luna* di Gaetano Luporini, bene eseguita dalla Compagnia Riccioff.

Al Principe Umberto, anche di Bologna, è piaciuta una nuova operetta fiabesca, *Il sogno di Loletta*, libretto e musica di Umberto Fantinelli.

Bergerette, infine, libretto di Reggio e musica di Mario Ferrarese, ha ottenuto buonissimo esito a Firenze (Compagnia Razzoli).

• All'Opéra di Parigi sono stati presentati e favorevolmente accolti, tre nuovi lavori: la fiaba in un atto *Broceliande* di Andrea Bloch; il dramma in due atti, *L'isola disincantata* di Enrico Fevrier, e un balletto musicato da Giacomo Ibert.

Il primo mese scaligero

La stagione scaligera, iniziata col *Ballo in maschera*, la sera del 14 novembre, prosegue ora col suo consueto ritmo che non ha mai né incertezze né pause.

Le esecuzioni che si succedono hanno sempre ugual decoro e nobiltà e formano non solo la gioia del nostro pubblico, ma, ciò che più vale, raccolgono l'unanime ammirazione dei numerosissimi spettatori stranieri, per i quali è ormai assioma indiscutibile che il nostro Massimo abbia il primato fra tutti i teatri lirici mondiali.

La cronaca deve registrare tre nuove esecuzioni: quella del *Faust*, del *Ballo in maschera* e della *Butterfly*, tutte tre concertate e dirette da Toscanini, e tre riprese: quella del *Trovatore*, de *I quattro rusteghi* e della *Walkiria*, la prima diretta da Toscanini, le altre due da Pannizza.

Nel *Trovatore*, si presentarono gli stessi interpreti dello scorso anno, salvo la Carena, nuova Eleonora, che anche in quest'opera fece valere la sua voce estesa e simpatica.

Nei *Rusteghi*, nuovi esecutori sono stati soltanto la signa Bianca Lenzi (*Marina*) e il tenore Govoni (*Filipeto*).

La *Walkiria* è stata eseguita anche questa volta dal soprano Hafgren (Brunilde) e dal basso De Angelis (Wotan), ma interpreti nuovi sono stati la signa Cobelli (Siglinda), il tenore Fagoaga (Sigmondo), la signa Capuana (Frika) e il basso Idanowski (Hunding), che fecero tutti ottima impressione, specie la Cobelli che rivelò una voce di gradevolissimo timbro e un temperamento non comune.

Il *Faust*, che da tempo immemorabile non si dava più alla Scala, ebbe, fra gli interpreti principali, tre artisti francesi: il tenore Trantoul,

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per canto

LEO (L.)

E. R. 157. - *Sei Solfeggi*. Basso realizzato da G. F. MALIPIERO.

VACCAJ (N.)

E. R. 171. - *Metodo pratico* di Canto italiano per camera, diviso in quindici lezioni.

EDIZIONI G. RICORDI & G.

la signora Gall (una delle artiste più in voga all'Opera di Parigi) il baritono Journet. Il Journet ci era già noto quale interprete del *Nerone*, dei *Maestri Cantori*, della *Luisa*. La Gall e il Trantoul, specie la prima, furono una gradita rivelazione per il nostro pubblico. Buon Valentino è stato il baritono Molinari ed un efficace ed elegante Siebel la Bertana.

Delle scene, dipinte dal Bianco, dai Magnoni e dallo Scaroni, notevole sopra tutto quella del giardino.

Il *Ballo in maschera* ebbe per principali interpreti il Pertile, la Carena, l'Anitua, il Gelfi, la Ferrario, il Righetti, a ciascuno dei quali il pubblico non lesinò applausi. Bellissime le scene del Marchioro, di speciale impressionante effetto quella del bosco; di grande ricchezza e bellezza i costumi, ideati dal Caramba.

Un commovente ricordo in tutti ha lasciato la ripresa della *Butterfly*, data la sera del 29 novembre, anniversario della morte di Puccini. Essa non era più stata data alla Scala dalla famosa sera del 17 febbraio 1904 in cui — direttore Campanini, interpreti principali la Storchio e Zenatello — il pubblico di allora ne aveva decretata la caduta.

Sebbene pochi mesi dopo la medesima opera avesse subito ripreso il cammino glorioso, tuttavia questa riconsacrazione alla Scala, in un giorno così significativo, ha un valore sentimentale che non è sfuggito ad alcuno.

Arturo Toscanini, che di questa riconsacrazione è stato l'anima fervida e devota, ha scelto come protagonista un'artista giovane ma di sicuro avvenire, la Pampanini.

Essa, per alcuni mesi, ha dedicato tutta se stessa allo studio della difficile e faticosa parte, ottenendo un risultato di cui il suo amor proprio artistico deve essere più che soddisfatto, sia dal punto di vista vocale che da quello scenico.

Buon compagno di lei è stato il tenore Menescaldi. Benissimo tutti gli altri interpreti: il baritono Persichetti, la signora Castagna (Suzuki) il Nesi, un gustosissimo Goro, ecc.

Bellissime le scene, dovute al Marchioro e allo Stroppa; quella del I. atto meravigliosa addirittura.

Alla perfetta riuscita di questi spettacoli scalligeri dà sempre un contributo prezioso l'assidua perspicace collaborazione di Forzano e di Caramba.

Una nuova stagione lirica sta svolgendosi al nostro Carcano, con pieno consenso di pubblico, sotto la direzione del maestro Marcanoni. Tanto il *Trovatore* (protagonista Marletta), che l'*Andrea Chénier* e la *Mignon* hanno avuto pregevoli interpreti.

Il teatro di Torino, i cui intendimenti abbiamo esposto nei precedenti fascicoli, si è inaugurato con l'*Italiana in Algeri* di Rossini alla presenza del Principe Ereditario e di quanto la città conta di più eletto. L'interessante esumazione ha raccolto vivissimi applausi giac-

chè l'opera rivela ancora oggi, dopo 112 anni di vita, autentiche gemme. Eccellente l'esecuzione, alla quale presiedeva il maestro Gui. Ricordiamo, tra i cantanti, la Supervia, il Tedeschi, il basso Bottoni, lo Scattola, la Corrado ecc.

Come seconda opera — nuovissima per l'Italia — è andata in scena *Arianna a Nasso* di Strauss, la quale abbonda dei più variati e mutevoli stili e delle più inusitate stranezze di forma. Il pubblico, se non completamente persuaso, ha seguito con interesse la rappresentazione chiamando ripetutamente alla ribalta l'autore, il maestro Gui che dirigeva, e gli ottimi esecutori: Laura Pasini, l'Arangi Lombardi, la Tess, lo Scattola, il Grandi, il Tedeschi ecc.

Al Chiarella, pure di Torino, *Francesca da Rimini* di Zandonai, diretta dall'autore (esecutori principali la Pacetti e Alabisi) ha avuto entusiastico successo.

Lietamente si è conclusa la stagione al Comunale di Bologna. *Cena delle beffe*, *Manon* e *Tosca*, hanno avuto ottima accoglienza. La *Tosca*, specialmente, nell'eccezionale interpretazione di Carmen Melis, di Lauri Volpi e di Stabile — direttore Bellezza — ha ottenuto calorosissimo consentimento. Alla rappresentazione in commemorazione di Puccini è intervenuta la Duchessa d'Aosta.

Al Metropolitan di Nuova York è stata piaciuta l'opera *L'Heure espagnole* di Ravcl, che si dava per la prima volta, ed ha avuto un successo memorabile, anche per la bontà dell'esecuzione. La *Vestale* di Spontini, direttore Tullio Serafin.

Direzione Concerti

Carlotti - Aldrovandi

VIA ANDEGARI, 12
MILANO (2)

Engagements - Arrangements
in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
FREDERIC LAMOND - Pianista
JAROSLAV KOCIAN - Violinista
ARNOLD FOLDESZ - Cellista
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
Trio PIZZETTI-SERATO-MAINARDI
QUARTETTO POLTRONIERI
SESTETTO DI FIRENZE
(Flauti e Pianoforte)

CONCERTI

La « tournée » Pizzetti

Auspice la benemerita impresa Carlotti-Aldrovandi, per la di cui iniziativa quasi tutta Italia ha potuto godere di un eccezionale avvenimento, il 14 novembre ha principiato, al Teatro di casa Gualino di Torino, una serie di concerti di musiche da camera di Pizzetti, interpreti lo stesso illustre maestro, Serato e Mainardi.

Ben trentuno sono state le udizioni, svoltesi o che si succederanno alle seguenti date: NOVEMBRE: 14, Torino; 15, Genova; 16, Milano; 18, Lugano; 19, Monza; 20, Milano; 22, Bergamo; 23, Merano; 24, Verona; 25, Trento; 26, Fiume; 27, Venezia; 28, Treviso; 29, Padova; 30, Cremona. DICEMBRE: 1, Mantova; 2, Parma; 3, Modena; 4, Bologna; 5, Firenze; 6, Ancona; 8, Napoli; 10, Palermo; 12, Roma; 13, Siena; 14, Spezia; 15, Savona; 18, Milano (Teatro Popolo); 19, 20, Brescia; 21, Torino; 22, Novara.

Ovunque il successo è stato oltremodo caloroso pari al godimento che la bellezza delle musiche presentate, e l'eccellenza delle esecuzioni, ha procurato all'uditorio che è sempre accorso numerosissimo.

Senza seguire particolarmente la cronaca dei singoli concerti, tanto più che il programma era lo stesso — *Sonata in la* per violino e pianoforte, *Tre Canti* nella doppia forma per violino e pianoforte e per violoncello e pianoforte; *Trio in la* per violino e violoncello e pianoforte, — rimandiamo i lettori, specialmente per quanto riguarda l'ultimo brano, che costituiva la novità e la parte più appetitosa del programma, alla rubrica delle « Recensioni » nella quale riassumiamo alcuni giudizi dei giornali di Torino e di Milano.

MILANO

AMICI DELLA MUSICA. — Commemorazione di M. Bossi, la cui personalità è stata illustrata con efficacia affettuosa da Alceo Toni. Il programma, tutto di musiche del compianto maestro, ha avuto ottimi interpreti in Maria Galli De Furlani (violino); Angioletta Roncallo (canto); Adolfo Bossi (organo); Enzo Calace (pianoforte).

TEATRO DEL POPOLO. — Proseguono, accompagnate dal più fervido consenso le udizioni del Quartetto Poltronieri che ha offerto una eccellente esecuzione del magnifico *Quartetto in re min.* di Mozart.

Due novità figuravano negli ultimi programmi: Alcune *Cantilene* di Ludovico Rocca, egregiamente interpretate dalla signora Rachele Maragliano Mori, unitamente ad altre liriche di Bottegari, di Galuppi e di Marcello; piacquero per la nobiltà della concezione, la sincerità del sentimento e l'efficacia degli accenti.

Anche un *Quartetto in do dies. min.* di Carlo Jachino fu applaudito per doti di espressione e di buon gusto, nonché per la felice trattazione stilistica e armonica.

Nell'ultimo concerto ottenne uno schietto successo il violinista Cesare Barison.

ISTITUTO DEI CIECHI. — Oltre la prima udizione del nuovo « Cenobio di Musica » — in cui i maestri Riccardo Malipiero e D'Erasmo eseguirono anche una nuova ed applaudita *Sonata in tre tempi* di R. Clarke — si sono avuti concerti degli organisti ungheresi Szizsmann, che rivelò buon gusto e buona tecnica, e Lajos Akom, anch'egli assai pregevole. Con quest'ultimo si presentò la cantatrice Jolam Lang.

G. U. M. — La serata inaugurale è stata dedicata a Mussorgski, del quale il tenore russo Raissoff eseguì ottimamente ben 24 canti.

CONCERTI DIVERSI. — Nella sala del Conservatorio si avvicendarono i violinisti: sorelle Goitein, due buone promesse; Alberto Sluyter che, accompagnato dal maestro Calace, offrì un bel programma classico; Enrico La Rosa, tecnico sicuro, per quanto un po' freddo; i pianisti Maroussia Orloff, che in un programma tutto nuovo per Milano, si dimostrò interprete corretta ed efficace; Eduard Chiari, particolarmente applaudito dopo una *Sonata* di Beethoven; la giovane Maria Pelliccioni, buona esecutrice; l'ungherese Keéri-Szántó; Adolfo Cavanna anch'egli giovane e promettente concertista; Bruno Eisner appalesatosi ottimo interprete e tecnico egregio; e le cantatrici Kinberg e Feldmann, entrambe assai apprezzate. L'ultima comprese nel suo programma vari brani d'autori italiani.

CIRCOLO BANCA COMMERCIALE. — Si distinsero il soprano Gilda Caneva, per voce fresca e grazia canora, e la violinista Maria Galli de Furlan esperta nella tecnica e di perspicace senso interpretativo.

ROMA

AUGUSTO - 29 novembre. — Inaugurazione della stagione con un concerto orchestrale diretto da Bernardino Molinari, che ottenne un vivo successo. Il programma comprende la *Sinfonia italiana* di Mendelssohn, l'appassionato e vibrante *Adagio* di Geminiani trascritto da Marinuzzi, *Iberia* di Debussy, *I Pini di Roma* di Respighi (riascolti con molto gradimento) e la *Sinfonia del Vespri Siciliani*.

6 dicembre. — Il compositore russo Alessandro Gretchaninof diresse un programma formato per intero di musiche proprie: una sinfonia, un *Adagio* e *Allegro* per archi e alcune danze tolte da una sua opera teatrale; lavori di un buon musicista, ma poco sostanzioso e originale. Accoglienze di cortesia.

SALA ACCADEMICA DI S. CECILIA. — Lo stesso Gretchaninof ha inaugurato la stagione di con-

certi di musica da camera, ottenendo un successo migliore che all'Augusteo con una serie di sue melodie per canto e pianoforte, interpretate da una artista molto valorosa, Nina Coletti.

⊗ **FILARMONICA.** — La stagione dei concerti si è inaugurata il 16 novembre con un applaudito concerto corale diretto da Alberto Cametti, dedicato per intero a musiche di Ruggero Giovannelli, che fu il successore immediato di Palestrina alla Cappella Vaticana, e di cui quest'anno si è celebrata in Velletri, sua patria, una ricorrenza centenaria.

Hanno fatto seguito i concerti del violoncellista Feuermann, assai apprezzato, della cantante Elena Ridolfi e del Quartetto del Vittoriale (già Veneziano), il quale ultimo ha ottenuto un vivo successo.

⊗ **ALTRI CONCERTI.** — Alla Sala Sgambati si è succeduta una folta serie di concerti di artisti la maggior parte forestieri, fra i quali ricordiamo la cantante Voitier, il pianista Buhlig.

Alla Sala Odiescalchi ha tenuto una applaudita udizione il violoncellista Francesco von Mendelssohn.

TORINO

⊗ Al Teatro di Torino Riccardo Strauss ha avuto un grande successo, dirigendo due concerti di sue musiche, tra cui alcune nuove, quali due *Suites*: una di danze, già F. Couperin, e l'altra dalla musica per le « Bourgeois gentilhomme » nonché alcuni *Lieder* per canto e orchestra, resi assai bene dall'Arangi Lombardi. Né minori fervide accoglienze aveva ottenuto il maestro Gui, allo stesso teatro, dirigendo un importante programma sinfonico, in cui era compreso anche la *Notte di Platon* di De Sabata.

PALERMO

⊗ Victor De Sabata ha inaugurato la stagione sinfonica al Massimo, dirigendo un applauditissimo concerto in cui figuravano — nuove per Palermo — *Sinfonia in re magg.* di Brahms; *Gethsemani* particolarmente piaciuto, dello stesso De Sabata; *Fuoco d'artificio* di Strawinski.

⊗ Agli « Amici della Musica » hanno avuto luogo le udizioni del pianista Mazzini, del Quartetto di Bruxelles e del violinista Szekely, tutti — come in altre città — lietamente accolti.

⊗ Alla Sciarlatti i proff. Silvestri e Magliani hanno offerto una ottima udizione di Sonate per piano e violino; ed in altro concerto sono state apprezzate le violiniste sorelle Goitein.

⊗ Il violinista Szekely è stato applaudito al Quartetto di Venezia.

⊗ Lietamente è riuscito il primo saggio della Corale P. L. da Palestrina di Parma, diretta dal maestro Martini.

⊗ Alla Filarmonica di Trento è stata degnamente commemorata Luisa Anzoletti, con un bellissimo discorso di Luigi Orsini, e l'esecuzione di due applauditi brani musicali — *Cammino funebre* ed *Elevazione* — di Marco Anzoletti.

⊗ Le stagioni del « Quartetto » e degli « Amici della musica » di Napoli si sono inaugurate, rispettivamente, col Quartetto Pro Arte e con quello del Vittoriale.

⊗ All'Università Popolare di Trieste, il binomio Zanella-Principe ha avuto calorose accoglienze.

Interessante, nella stessa città, l'udizione di Bela Bartok, presentatosi quale compositore e pianista.

⊗ Lydia Natus (pianoforte) e Maddalena Cazenave (soprano) hanno ottenuto un brillante successo al Liceo Rossini di Pesaro.

⊗ A Trapani è stato degnamente commemorato Alessandro Scarlatti, in un concerto al quale hanno partecipato Franco Michele Napolitano, Emilia Gubitosi ed altri.

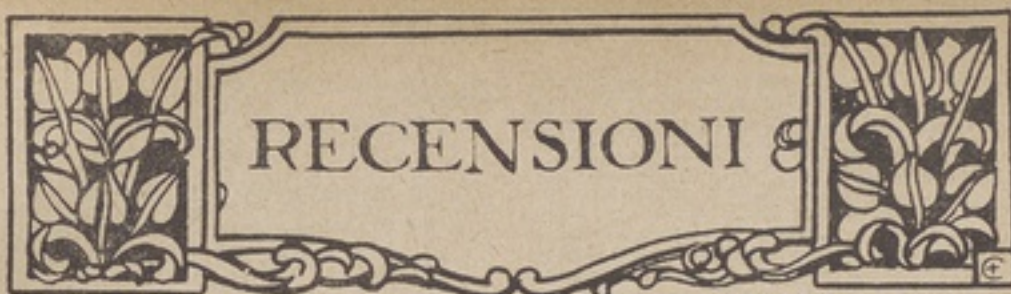
⊗ La giovane pianista Maria Maffioletti si è rivelata interprete fine e sicura in un concerto a Como: con lei condivise gli applausi la valorosa cantatrice Mira Nobili Mazzucchelli. Al piano, il maestro Adolfo Bossi.

⊗ A Tortona piacque assai il giovane violinista Armando Gramigna, allievo del maestro Polo, il quale assisteva all'importante debutto.

⊗ Nella Chiesa degli Italiani a Vienna v'è stata una festa musicale, in commemorazione del musicista Antonio Salieri, morto a Vienna nel 1825. Il Salieri fu direttore dell'Opera di Corte di Vienna e scrisse molti lavori musicali di gran pregio. Fu però presto dimenticato, come il Salvi, altro compositore italiano, che fu pure direttore dell'Opera di Vienna, e fece onore all'arte ed al nome italiano. Al concerto commemorativo del maestro Salieri è intervenuta numerosa la colonia italiana, ma vi partecipò anche molto pubblico viennese amante della musica italiana. Fecero parte del Comitato promotore il Rettore dell'Accademia di musica, dottor Marx, il direttore dell'Opera Schalk, i direttori d'orchestra Franz Schmidt, Ast ed altri.

⊗ Eccellente esito ha avuto a Parigi il concerto dell'Orchestra Filarmonica, sotto la direzione di Schneevoigt. Piacquero assai due poemetti di Davico, ed il *Finale* e *Danze di Sakuntala* di Alfano, che si eseguiva in prima audizione.

⊗ Grande successo ha avuto alla Carnegie Hall di New York il concerto diretto da Mengelberg, al quale partecipò Casella come pianista e come autore. In programma figuravano le sue *La Giara*, *Partita* e la *Rapsodia Italia*.



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

LUNELLI (R.) — *Scritti di Storia Organaria*. (« Tridentum », Trento).

È una raccolta con scritti di vari autori, sul celebre Organo di Santa Maria Maggiore a Trento; organo che abbisogna d'un ristagno, il quale è scopo della pubblicazione, sia perché vi convergono i dieci scritti qui pubblicati, e sia perché ad esso è devoluto il ricavato della vendita del libro.

Diciamo subito che tutti i collaboratori si sono tenuti su un tono di aerenità che non è frequente in pubblicazioni simili, e che gli scritti di carattere storico recano un notevole contributo alla conoscenza che si ha sulla storia dell'arte organaria italiana. Come dice bene R. Lunelli, lo strumento di S. M. Maggiore di Trento « con singolare evidenza segna le diverse fasi evolutive dell'organaria italiana, illustrando principalmente le modificazioni dalla stessa subite per le influenze straniere ». G. Ciobolletti prova, con accurate indagini storiche, come l'autore del primo strumento sia stato un tale Caspar, tedesco; R. Lunelli illustra accuratamente l'opera a Trento e nelle città padane, di Eugenio Gasparini, pure tedesco. Questi strumenti esercitarono profondo influsso sul tipo classico italiano, producendo un tipo medio, il quale ha il suo insigne rappresentante nell'attuale organo, costruito dal Serassi di Bergamo un secolo fa.

Ora si tratta di restaurare questo monumento cittadino, e v'è un progetto su cui si disputa calorosamente.

Segnaliamo la bella pubblicazione, arricchita da fotografie e ritratti, a quanti s'interessano della materia.

MANUEL (R.) — *Arthur Honegger*. (M. Seurat, Parigi).

Breve monografia in cui si delinea con gradevole chiarezza la figura del giovane maestro che ora emerge tra la giovane Scuola francese. Vorremmo che molti fra i funerali musicali nostri leggessero queste poche pagine, e sentissero quanta parte la solida preparazione di studio, l'ammirazione e la fedeltà alle grandi tradizioni del passato, hanno avuto e continuano ad avere nello sviluppo e nelle meditazioni di questo giovane e possente maestro.

L'opuscolo è chiuso dalla bibliografia delle composizioni del Honegger e degli scritti apparsi finora sopra di lui e delle sue opere.

DELLA CORTE (A.) — *Falstaff* di Giuseppe Verdi. (Bottega di Poesia, Milano).

Questo terzo libro della serie verdiana dello stesso autore è composto d'una *Biografia verdiana* dal 1887 al 1893; *de La composizione e l'Addio*, colle notizie sulla gestazione del capolavoro; *La derivazione del libretto dalla trilogia shakespeariana*, con indicazioni e raffronti tra i testi inglesi e la riduzione d'A. Boito; *Analisi dell'opera* dai punti di vista musicale e psicologico, con frequenti citazioni dello spartito per canto e pianoforte; una Con-

clusione riassume concretando le idee ed i giudizi dell'autore.

Il libro è scritto con ammirazione senza servilità, esaltando giustamente i pregi e non tacendo i difetti dell'opera. Il carattere complessivo è adatto alla buona media delle persone colte.

A. Della Corte ha bene intuito come la comicità di Falstaff sia tutt'altro dallo spirito dell'opera buffa d'altri tempi. Verdi era drammatico profondo nell'anima, anche nel vivere i caratteri e le situazioni comiche. « Si intende, dunque, il comico come non-tragico, ma, necessariamente, come drammatico, in una speciale tendenza ».

La lettura di questo libro aiuta ad avvicinarsi all'intimo spirito del capolavoro verdiano, e come tale lo raccomandiamo sinceramente.

WAGNER (R.) — *Pagine d'arte italiana*, 1834-1872, scelta versione e prefazione a cura di Baccio Zilotta. (Bottega di Poesia, Milano).

B. Zilotta ha raccolto negli scritti wagneriani ventiquattro scritti o frammenti che si riferiscono all'Italia, e li presenta disposti in ordine di tempo, così che la successione e le date spieghino le evoluzioni delle idee e dei giudizi del Maestro sull'arte nostra. Una bella Prefazione rivela l'intenzione e lo spirito del raccogliitore, ed una Nota bibliografica indica la provenienza dei singoli scritti riprodotti.

La figura del Maestro è così ritinta, e tanto gloriosamente, malgrado i rigidi e quasi convulsi movimenti d'orientazione avvenuti nelle arti in genere, ed in specie nella musica durante l'ultimo trentennio, che la lettura di queste Pagine offre in modo singolare, e dà la sensazione di penetrare, sia pure per qualche momento, nel vertice dell'anima wagneriana, e quasi prendere parte alle sue possenti evoluzioni.

La durezza, magari l'ingiustizia delle accuse fatte all'opera italiana, ed all'Italia tutta, danno modo di avvicinarsi un po' alla mentalità ed allo spirito contro cui i maestri italiani ebbero a lottare nel secolo XIX. Ed oggi noi leggiamo con garbata calma tutti e tali giudizi su uomini, opere, tradizioni, che avrebbero dovuto essere spregevoli, senza valore, senza vitalità, eppoi...

WHITTAKER (W. G.) — *Fugitive Notes on some Cantatas and the Motets of J. S. Bach*. (Humphrey Milford, London).

È una raccolta di scritti su 14 Cantate e 6 Motetti di Bach, di carattere pratico. I commenti e le illustrazioni culturali sono presi, come avverte l'A., da Spitta, Pirro, Parry e Schweitzer; invece è proprio dell'autore tutto quanto è consiglio relativo all'interpretazione, all'esecuzione, all'eventuale riduzione o sostituzione d'istrumenti in confronto colla partitura originale, e quanto si riferisce alla traduzione (in inglese).

Questo carattere speciale dà al libro un interesse ed un valore particolare, fondato sulla bella conoscenza che l'A. mostra, da un lato delle opere bachiane, e da un altro lato della letteratura che vi si riferisce. Anzi delle

principali pubblicazioni di questo genere, viene data una bibliografia con brevi ma buone notizie e giudizi.

LEUX (I.) — *Christian Gottlob Neefe, 1748-1798.* (Fr. Kistner e C. F. W. Siegel, Lipsia).

Su C. G. Neefe fu scritto molto, e prima incominciò egli stesso colla sua Autobiografia; ma quasi tutti lo considerarono quale primo maestro di Beethoven, e nel confronto il vecchio musicista sassone rimane naturalmente schiacciato. Questa monografia ha « per scopo principale di fare un quadro quanto si può esatto della vita e dello sviluppo, sia esteriore che interiore, del maestro, e di tentare di stabilire, ordinare e valutare le sue opere strumentali finora trascurate, mettendole al loro posto nel complesso del tempo e del sito a cui appartengono... ».

Il Neefe non fu un genio; ma « se diamo uno sguardo al suo sviluppo artistico complessivo, vediamo ch'egli, partendo dalle forme tradizionali di Sonata e di Variazione, le ha ampliate, vi ha introdotto nuovi procedimenti e nuove combinazioni, contribuendo così al grande sviluppo generale. — La forza della sua musica non sta nella stretta osservanza delle norme tecniche, bensì nella grazia della forma e nella bella melodiosità... — Il suo rapporto con altri musicisti... è tale che il nome di Mozart ricorre alla mente quasi di continuo, come Leitmotiv... ».

A questo sguardo d'insieme l'A. arriva per via di riassunto degli studi anteriori, di ricerche proprie, e di accurata indagine critica dello stile dei lavori del Neefe. Lavori strumentali di cui si citano numerosi frammenti, e si dà alla fine del libro un indice tematico.

Una bella monografia, dunque, studiata e svolta secondo i metodi del Dr. A. Sandberger, di cui l'A. è scolaro, e stampata nel modo più decoroso.

G. BAS.

PERRIER DE LA BATHIE (E.) — *La Faune des Orgues.* (Presso l'Autore, Ugine « Savoia »).

L'autore de *Gli Insetti degli Organi*, di cui si è parlato nel nostro fasc. di novembre 1924, pubblica un altro opuscolo sull'intera *Fauna degli Organi*, e lo fa con pari conoscenza e scherzosa spigliatezza. Citarioni, spiegazioni, vignette, tutto è come un crepito di vivacità e buonumore. Gli organisti troveranno in queste pagine i più minuti consigli per riconoscere ed estirpare gli animali che danneggiano gli strumenti, e i disegni della Spinetta dei gatti, degli elefanti organisti, ed il racconto d'un serpente a sonagli introdottosi nel 1900 nell'organo del tempio metodista di Grace in California.

Insomma anche questo è un libretto curioso, che si fa leggere sorridendo; ma può recare buoni servizi agli organisti.

O. S.

NOVITA'

F. BRUNETTO

Antologia vocale

per Soprano, Tenore,
Mezzo-Soprano e Contralto

(120053)

EDIZIONI RICORDI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

Il «Trio in la» di Pizzetti

nei giudizi dei giornali di Milano e Torino

CORRIERE DELLA SERA:

Il Trio in la, formato di tre tempi: Mosso arioso, Largo, Rapsodia di settembre, è composizione d'impronta decisamente pizzettiana, i germi di un personale modo di concepire le forme di Sonata e di sentirle attraverso la sua natura ed i caratteri della sua immaginazione. Pizzetti li aveva già sparsi nelle composizioni da camera precedenti: la Sonata per pianoforte e violino, e l'altra Sonata per pianoforte e violoncello. Nel Trio attuale quei germi sono in pieno fiore. Il maestro ha sgombrato il terreno armonico e melodico da tutto il superfluo, senza impoverirlo. Il suo modo di melodizzare si è fatto più serrato. Le melisme, ricorrendo spesso nelle altre sue musiche in sembianza di vaghi richiami a cancellazioni orzelski, serrandosi ora intorno ai nuclei melodici assumono, nei punti del Trio ove vien fatto uso, una coesione nuova, conferiscono una più concisa robustezza al discorso tematico. I piccoli pensieri non vengono più ad intralciare il fluido corso delle idee maggiori. Nel Largo, anzi, in cui si snoda una melodia di ampio respiro, non v'è più posto per essi; tanto meno poi nella serena Rapsodia di settembre e nell'ultimo movimento Largo che la chiude.

Tutto, nel Trio, procede movendo da una sensazione di vita drammatica, ad un palpito di elevazione lirica (il primo e secondo tempo); da una visione di vita semplice e popolare e di campestre serenità (la Rapsodia), ad un leno finale sereno con la stessa eloquenza e inalterata di canto con la quale i sonatisti nostri d'una volta, del tipo di Dall'Abaco, sentivano il caldo magistero della classica linea melodica nel loro Andante.

IL POPOLO D'ITALIA:

Del Tre tempi il Largo è semplicemente stupendo, tanto è ricco di invenzione melodica. In esso l'arte del Pizzetti ci è apparsa nella sua inconfondibile originalità, e il canto ci rivela l'origine georgica del suo respiro melodico, infuso e pur smisurato quasi rittornante nel suo sviluppo.

Questo senso del fusto nell'infuso è la più tipica delle nostre caratteristiche. Il genio d'oltre Alpi quando sente l'immanenza dell'infinito s'abbandona quasi con voluttà al desiderio di annullarsi in questo mondo rivelato. Il genio latino sa anche, dopo averlo interamente vissuto, costringerlo nella forma meglio adatta ad esprimerlo. E questo ci è sembrato sia riuscito a fare il debrando Pizzetti.

LA SERA:

Il «Trio in la» — opera nuovissima che ebbe in quest'anno stesso il battesimo a Parigi — è un'opera di gran lena. Fino dal primo suo tempo (mosso ed arioso) afferma la originalità della concezione e la nobile condotta dell'espressione. Le frasi tematiche si impostano chiaramente fin dall'inizio, con quel carattere nostalgico che fa ripensare al modo greco, e passano dal violino al cello con vaghezza di movenze, con insistenze ritmiche che a renderne più intensa la virtù emotiva, sostenute da un'armonizzazione varia e robusta che dà alla parte del pianoforte un non so quale aspetto sinfonico. Ma nel secondo tempo («largo») sentiamo che l'elemento

melodico vive per se stesso di una vitalità incoercibile, nell'ampiezza del suo svolgimento, si che la parte affidata al pianoforte, se ancor ricca di risorse armoniche e di bellezze proprie, si associa ai due strumenti solisti senza velarne la nitida robustezza, senza mai sovrapparla. Terza sera questo «tempo» nella bellissima esecuzione che ne fu offerta, conquistò subito l'uditorio per le sue qualità sostanziali e non per un superficiale vellutamento del senso auditivo: effetto che soltanto l'arte vera sa raggiungere.

LA STAMPA:

Il Trio in la offre un saggio di densità quale nessun'altra composizione da camera del Pizzetti aveva prima raggiunta.

Si tratta non di nuova maniera tecnica — investigatione materialistica repugnante ai fini della conoscenza spirituale — ma di nuovo sentire. Nel Trio c'è vigilezza di sentimento, prepotenza di passione, impeto, audacia, tante gradazioni mai affiorate finora nel lirismo pizzettiano, almeno nella sua musica da camera. Non più timidezza né pessimismo, non smarrimenti o contemplantismi o rassegnazioni; qui Pizzetti ambisce a rappresentare forze, energie, contrasti, in consapevolezza di vita e d'avvenire. Son dialoghi, son monologhi strumentali evitati da nuovo calore, da insolito fremito. Le linee melodiche si congiungono armonicamente, si sviluppano ad arco, s'arricchiscono d'episodi vari; la sonorità stessa ha nuova espansione ed intensità. Quale spirito mosse questa composizione e decise questa forma? Chi sa? Un riflesso della vita? Potrebbe darsi. In un poeta sincero come il Pizzetti l'arte può anche rispecchiare la vita, le sue tragedie e le sue gioie, lo sconforto e la serenità fiduciosa. Certo è che fra la Sonata per violoncello e questo Trio c'è un abisso sentimentale; in quella un'angoscia senza pace, mortale, in questo una coscienza di forza e di vita, un cantare entusiasta che conclude romanticamente; come in una *chanson d'amor*, sembra che un cinguettio gentile venga a separare gli amanti e a far tacere le voci strumentali.

IL MOMENTO:

Attraverso alla più ampia libertà formale, l'essenza tematica si svolge in un fervore di eloquio che non di rado consegue efficacia di espressione. Particolarmente denso e puro apparve il secondo tempo: un «largo» che si inizia con alcune note insistenti intorno alle quali si svolge un andamento di quella vaghezza tonale e ritmica, che è uno dei procedimenti stilistici più tipici del Pizzetti; poco dopo gli archi seguono con una dolcissima frase in maggiore (irradiante in senso di serenità calma e un'insolita luminosità) e che, dopo uno sviluppo un po' travagliato, ritorna — con altro colore strumentale — all'idea primitiva.

IL CORRIERE - Torino:

Parve, infatti, che un reale processo chiarificatore abbia accompagnato queste forme, vivificate ora da un più ampio respiro lirico; il quale manifesta l'evidente proposito di giungere ad una nuova espressione concreta e ben definita di stati d'animo e di sentimenti.

Von REUTER (E.) — *Locatelli Suite* für Violin allein. (E. Eulenburg, Lipsia).

Dal Capricci di Pietro Locatelli, Florizel von Reuter ha scelto alcuni pezzi, li ha non solo riveduti per l'uso pratico odierno, ma addirittura svolti dove gli parvero magri (e magari erano davvero tali), mettendo assieme

uno di quegli ibridi che, diciamo il vero, il v. Reuter non è solo a fare ai nostri giorni. Sarà vero che il rispetto all'opera altrui è uno dei caratteri del romanticismo ormai superato, ma noi non sappiamo avere che bene scarso entusiasmo per simili ritacimenti.

PAGANINI (N.) — *24 Capricen* op. 1, für Violin allein. (E. Eulenburg, Lipsia).

L'opera ormai classica è riveduta con note illustrative sul carattere e per l'interpretazione dei singoli pezzi, e con accurate indicazioni di tecnica violinistica. Anche qui il revisore non ha saputo resistere alla tentazione di mettere il suo rampino nelle cose stesse del Paganini, ed avverte nella prefazione che « Nel caso dove fu introdotto un mutamento essenziale, l'originale è stato menzionato per confronto ». Ma « Le piccole alterazioni, come l'aggiunta d'una nota o l'abbellimento (1) dell'armonia non furono sempre indicate ».

MARTEAU (H.) — *Fantaisie*, op. 24 pour Orgue et Violon. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro in 4 tempi: Dialogo, Aria, Fuga, Variazioni sul corale « Herzliebster Jesu », di carattere schiettamente bachiano, con la palese conferma di tutti i pericoli d'imitare un colosso. Il Violino è trattato da un virtuoso dell'altezza d'Henri Marteau, l'Organo fa agosco anch'egli il violino. Con tutto ciò crediamo che il migliore effetto si avrebbe eseguendo la parte di Violino con più strumenti all'unisono.

DUPIN (P.) — *Pastorale*, Sabine n. 1. « Dans le Jardin » pour Pian et Quatuor. (M. Senart, Parigi).

E l'edizione per Violino e Pianoforte di una musica delicata, d'una poesia sentimentale, che richiama un semplice ambiente campagnuolo, proprio « Dans le Jardin ». Nessuna difficoltà d'esecuzione.

BENDA (F.) — *Sonates* n. 26 et 31, et *Scherzando*, pour Violon et Piano. Révision et réalisation de la basse chiffrée par E. Chaumont. (M. Senart, Parigi).

Tre buone composizioni del grande violinista boemo, rivedute per l'uso pratico odierno e particolarmente adatte alle Scuole. La realizzazione del basso numerato è qualche volta curiosa, ma non si può giudicare senza veder l'originale. In simili lavori si dovrebbe far sapere com'erano notati, e possibilmente riprodurre i numeri.

JANEQUIN (C.) — 1. *Le Caquet des femmes*;

2. *La Jalousie*. Chansons a 5 Voix, reconstituées et mises en partition par M. Cauchie. (M. Senart, Parigi).

Sono le due prime (tra le 5) canzoni a 5 voci del Maestro cinquecentesco, finora apparse. M. Cauchie ha ritrovato le parti finora mancanti. E sono due bei saggi della polifonia francese.

MARKOVITCH (A.) — *La Grammaire du Violoniste*. Atlas des Dessins. (Imprimerie Algérienne, Alger).

E una raccolta di disegni con cui si fanno vedere le giuste posizioni ed i movimenti del braccio destro nell'uso dell'arco. Benchè l'A. non si riveli emulo di Raffaello né di van Dyck, i disegni sono molto evidenti.

TANSMAN (A.) — *Vingt Pièces faciles sur des mélodies populaires polonaises* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Gratziosi pezzetti, realmente facili, ora vivaci, ora pensosi o malinconici. L'elemento armonico ha parte capitale, e spesso produce senso di raffinatezza non proprio popolare. E la popolarità intesa da una sensibilità raffinata.

O. S.



IN TUTTI I TONI

CONCORSI

⊗ È aperto a Buenos Aires il Concorso per la borsa di studio: Giacomo Puccini istituita per una sola volta coi fondi provenienti dalla commemorazione tenutasi al Teatro Colon l'11 Dicembre 1924.

I concorrenti dovranno essere di nazionalità argentina o naturalizzati e non aver oltrepassato l'età di trentacinque anni. Dovranno presentare il libretto, la riduzione per canto e piano e la partitura dello strumentale per orchestra di un atto di opera o di una scena lirica, (le cui spese sono a carico del concorrente) e inviarle a mezzo raccomandata alla Segreteria della Commissione Nazionale di Belle Arti e al nome della stessa, la cui Segreteria rilascerà una ricevuta che servirà per ritirare l'opera presentata (ciò che dovrà avvenire entro i sei mesi dall'assegnazione della giuria) a Concorso finito.

Il termine per l'ammissione delle opere al concorso spirerà il 30 giugno 1926; ed esse dovranno esser presentate col solito sistema del motto e della busta chiusa e sigillata, nel cui interno vi sarà il nome, cognome e domicilio del concorrente.

La giuria assegnerà un premio unico e indivisibile che consisterà di: un viaggio di andata e ritorno per l'Italia, seicento pesos m/n c/l. all'atto della concessione del premio e duemila lire italiane mensili assicurate al premiato durante due anni a partire dal giorno del suo arrivo in Italia.

L'autore premiato dovrà trasferirsi in Italia e potrà risiedere in qualsiasi città che abbia un Conservatorio Nazionale, con obbligo di inviare alla Commissione Nazionale di Belle Arti certificati mensili che, firmati dal Console Argentino della Città in cui sarà stabilito, attestino la sua presenza nella detta Città.

Egli dovrà mandare ogni sei mesi tutti i dati che potessero interessare la Commissione Nazionale di Belle Arti, relativi allo stato dei suoi lavori e studi artistici.

La giuria potrà dichiarare deserto il Concorso se le opere presentate non avessero a suo giudizio i requisiti sufficienti per meritare la ricompensa. In tal caso il Concorso sarà indetto nuovamente e nelle stesse condizioni il prossimo anno.

L'opera premiata rimarrà di proprietà dell'autore.

Le ulteriori comunicazioni relative al Concorso saranno fatte a mezzo della stampa.

⊗ Il Ministro della P. I. comunica che la Commissione che ha giudicato del Concorso per musicare alcune strofe dell'ode «Alla Croce di Savoia» di Giosuè Carducci, composta dai maestri Franchetti, Molinari e Mulè, avendo riscontrato come nessuna delle 56 composizioni presentate potesse dirsi artisticamente riuscita ha, con voto unanime, deciso di proporre al Ministero che il premio non venga assegnato, limitandosi a segnalare come degni di nota il lavoro contrassegnato con una quartina dialettale veneziana, perchè concepito con qualche effetto di solennità e con sentimento patriottico e l'altro recante il contrassegno col motto «si concorre», che ha qualche nota spontanea. Le composizioni non premiate sono a disposizione degli interessati.

⊗ Con scadenza il 15 gennaio, è aperto il Concorso al posto di Maestro Direttore dell'Istituto Musicale «A. Buzzolla» di Adria. Chiedere capitolato alla Segreteria.

NOTIZIE

⊗ Al Conservatorio di San Pietro a Maiella di Napoli, il 2 u. s. sono avvenute quattro inaugurazioni: quella della gran sala dei concerti, quella del museo musicale, quella del monumento a Beethoven, opera dello scultore Ierace, e quella della lapide agli alunni del Conservatorio caduti in guerra. Alla inaugurazione ha partecipato il più eletto pubblico napoletano, la Duchessa d'Aosta, il ministro della Istruzione on. Fedele, il direttore generale delle Belle arti comm. Colasanti, e tutte le autorità cittadine.

⊗ Il dott. Andrea Della Corte, critico musicale della «Stampa» di Torino e, insieme, uno dei più colti e fervidi musicologi italiani, ha vinto il concorso per titoli alla cattedra di storia della musica nel Liceo musicale di Torino.

⊗ Recentemente il prof. Arnaldo Bonaventura ha scoperto negli Archivi della Biblioteca

del Conservatorio di Firenze, l'esistenza di una Sonata per violino e basso di Pietro Nardini. Si tratta di una composizione interessantissima che aggiunge nuovi meriti a quelli già ben noti dell'illustre compositore settecentesco.

In seguito a controlli fatti a cura del prof. Boghen nei principali Conservatori di Europa e più specialmente al Liceo Musicale di Berlino, Vienna e Londra, è ormai accertato che l'unico esemplare esistente di questa Sonata è quello testè rinvenuto in Firenze dall'egregio M.o Bonaventura.

⊗ Al R. Conservatorio «S. Cecilia» ha preso possesso il nuovo direttore maestro Giuseppe Mulè. Si è svolta per l'occasione una simpatica cerimonia: il maestro Alaleona, a nome di tutti i colleghi insegnanti riuniti, ha rivolto al Mulè nobili parole di saluto; ed il festeggiato ha risposto augurando all'avvenire sempre più luminoso del Conservatorio, cui egli darà tutta la sua attività e tutto il suo fervore di artista.

⊗ L'Istituto Internazionale di Canto, d'accordo con la Corporazione Nazionale del Teatro, ha aperto col primo u. s. un corso di Canto Corale per chi intende esercitare la professione del corista.

⊗ Oltre i programmi già annunciati per il prossimo Carnevale, ecco quelli di altri importanti teatri:

PARMA (Regio), direttore La Rotella: *Norma*, *La leggenda di Natale* di Bonicelli (novità); *Un ballo in maschera*; *Faust*; *Il maestro di cappella* di F. Paer; *Sansone e Dalila*; *Tristano e Isotta*. Quest'ultima opera sarà diretta da Werner Wolf.

BRESCIA (Grande), direttore Bellezza: *Boris*; *Manon Lescaut*; *Guglielmo Tell*; *Gioconda*; *Traviata*.

MODENA (Comunale), direttore Del Campo: *Mefistofele*; *Faust*; *Francesca da Rimini*; *Manon*; *Cena delle beffe*.

PIACENZA (Municipale): *Boris*; *Aida*; *Traviata*; *Manon Lescaut*; *Sulamita* di Zanella (nuovissima).

CREMONA (Ponchielli), direttore Failoni: *Tristano e Isotta*; *Piccolo Marat*; *Cavalleria*; *Gianci Schicchi*; *Norma*; *Bohème*.

MANTOVA (Sociale), direttore Sturani: *Lohengrin*; *Faust*; *Francesca da Rimini*; *Barbiere*; *Cena delle beffe*.

NOVARA: *Francesca da Rimini*; *Lereley*; *Un ballo in maschera*; *Piccolo Marat*.

VERDI (Padova), direttore Ghione: *Gioconda*; *Loreley*; *Iris*; *Tannhäuser*; *Lucia*; *Boris*.

BARI (Piccinni), direttore De Vecchi: *Norma*; *Fedora*; *Rigolotto*; *Barbiere*; *Cena delle beffe*.

⊗ Anche i programmi delle stagioni di concerti sono definitivamente stabilite, e quasi dappertutto già iniziate.

A Roma per la Corporazione delle Nuove Musiche si avvicenderanno: Trio Pizzetti; Franco Alfano; Quartetto Hindemith; Quartetto Veneziano; Flautista Fleury e violinista Tertis; cantante Bitelli; Casella; pianista Luebecke.

L'ultimo concerto sarà diretto da Casella e verrà eseguito per la prima volta *Pulcinella* di Strawinski.

⊗ La Società del Quartetto di Venezia, oltre il Trio Pizzetti, ha scritturato: i violinisti Székely, Florizel von Reuter, e Barison; i pianisti Zecchi e Godowsky; il Trio Spier de la Haye; il Trio italiano (Rossi, Principe, Mazzacurati); il Quartetto Poltronieri.

La Benedetto Marcello, invece, promette le seguenti udizioni: Lavinia Mugnaini e Livio Boni; Quartetto del Vittoriale; Violinista Feuermann; Rubinstein; Quartetto Amar; Flautista Fleury.

⊗ Anche a Napoli sono stabiliti i programmi della «Società del Quartetto» e degli «Amici della Musica». La prima ospiterà: il Quartetto del Vittoriale; il Trio Pizzetti; il Quartetto Capet e quello Rosè; i pianisti Cortot e Rissler; i violinisti Isave, Serato e Skolnik; il violoncellista Bonucci; la cantatrice Grey.

Agli «Amici della Musica» si presenteranno Adolfo Busch; i Madrigalisti del Reno; Cassadó; Godowsky; Florizel von Reuter; Fleury; Raisa Lifschitz e Alberto Curci; Mafalda Favero; Quartetto Lehner; Carlo Flesch; l'orchestra di Praga.

⊗ I concerti sinfonici a Palermo, auspice l'A. P. C. S. già principianti al Massimo, saranno otto col seguenti direttori: De Sabata; Rhéné-Baton; Willy Ferrero; Piero Coppola; Giuseppe Mulè il quale dirigerà la *Messa* di Verdi.

⊗ Paul Dukas, l'autore de *L'apprenti sorcier*, *d'Arianna* e *Barbabeau* ecc., ha accettato una cattedra di composizione alla Scuola Normale di Musica di Parigi.

PIANOFORTE A DUE MANI

M. CASTELNUGVO-TEDESCO

Piedigrotta 1924

Rapsodia Napoletana

- I. Tarantella scura.
- II. Notte 'e luna.
- III. Calosciannata.
- IV. Voce lontana (Funesta che lucive).
- V. Lariù.

(119961)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO

Musica vocale da camera

- CAZABON (A.) (119798). *The Shadow of Egypt*. Words by M. Gartman. Ms. o Br.
 JAMES (W. G.) (119786-87). *Maori Lullaby*. (A Maori Love Song). Poem by Mariëda Batten. N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br.
 — (119788-89). *Put's Dancing Song*. (A Maori Love Song). Poem by Mariëda Batten. N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T.
 — (119790-91). *Where the brooklet ripples*. (A Maori Love Song). Poem by Mariëda Batten. N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T.
 TIRINDELLI (P. A.) (120015-16-17). *Spring-time (O Primavera)*. Song. Italian words by Olga Bonetti. English words by R. H. Elkin. (Testo inglese e italiano). N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. S. o T.
 WHITE (F.) (120018-19-20). *The Island of memories*. Song. Words by E. Lockton. N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. S. o T.

OPERE TEATRALI

per Canto e Pianoforte

- LANDI (L.). *LAURETTE*. Opera in tre atti di G. Adami. Completa.

PIANOFORTE

Studi

- FERRARIA (L. A.). *Ritmo-Fraseggio-Tocco* nella tecnica pianistica moderna:
 — (E. R. 540). I. 30 Piccoli Studi.
 — (E. R. 156). II. 33 Saggi ed Improvvisi.
 — (E. R. 539). III. 37 Studi.

- LOESCHHORN (A.) (E. R. 612-613). *Piccoli Studi*. Op. 181. (E. Marciano). Fascicolo I. 20 Studi. — Fascicolo II. 20 Studi.

Composizioni originali e Trascrizioni

- BACH (G. S.) (E. R. 594). *Partite* (N. 1 a 5 complete). (B. Mugellini). (Testo italiano, francese e inglese).
 — (E. R. 596). *Invenzioni a due voci*. (B. Mugellini). (Testo italiano, francese e spagnolo).
 — (E. R. 597). *Invenzioni a tre voci*. (B. Mugellini). (Testo italiano, francese e spagnolo).
 — (E. R. 595). *Invenzioni a due e tre voci (complete)*. (B. Mugellini). (Testo italiano, francese e inglese).
 DORN (E.) (119993). *Tosca* di G. Puccini. Fantasia. Op. 29. N. 66.
 LISZT (F.) (E. R. 619). *Eroica* (N. 7 degli Studi trascendentali). (A. Brugnoli).

VIOLINO E PIANOFORTE

- ANZOLETTI (M.). (120058). *Festino campestre*.

- GIRONI (E.) (120055). *Andante romantico* per Violino (o Violoncello), con accompagnamento di Pianoforte.
 PAGANINI (N.) (E. R. 554). *Non più mesta*. Variazioni. Op. 12. N. 7. delle Opere postume. (G. Maglioli).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- GIRONI (E.) (120055). *Andante romantico* per Violoncello (o Violino), con accompagnamento di Pianoforte.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- BILLI (V.) (119995). *Marhaba (Benvenuto)*. Fox, trot. Op. 499.
 CAROSIO (E.) (119996). *Mandolinata*. Notturno.
 CAZABON (A.) (119799). *The Shadow of Egypt*.

BANDA

- VESSELLA (A.) (119779). *Esempi d'istrumentazione*.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

- LA FIDANZATA DI MILÙ. *Operetta* in 3 atti di Enrico Sceriffo, per la musica di Alfredo Casella.
 LAURETTE. *Opera* in 3 atti di Giuseppe Adami, per la musica di Lamberto Landi.
 LAVORO E BELLEZZA. *Favola* in 1 atto di Bice Pedron e Remo Michela, per la musica di Carlo Pedron.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

- BONAVENTURA (A.). *Storia e letteratura del Pianoforte*. (R. Giusti, Livorno).
 FAVILLI (E.). *Il Piccolo Fétis*. Dizionario biografico dei musicisti. (C. Tarantola, Piacenza).
 LOWENBACH (J.). *I Rapporti musicali italo-cechi*. (An. Romana Editoriale, Roma).
 PESCARZOLI (A.). *R. Wagner a M. Wesendonk*. Diario e lettere. (Bottega di Poesia, Milano).
 WOLF (J.). *Geschichte der Musik*. Erster Teil. (Quelle & Meier, Leipzig).
 WINKLER (J.). *Die Technik des Geigenspiels*. III. Teil. (Rikola, Wien).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

- BOSSI (A.). *Inno della Vittoria*. Parole di E. Lombardi Macca. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 GAL (H.). *Motette für achtstimmigen gemischten Chor a Cappella*. Op. 19. (N. Simrock, Berlin).
 GALLETTI (P. M.). *Al Sereño di Assisi*. Canto Popolare. Versi del P. Santarelli. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).

- GENNAI (L. E.). *Cantate bibliche*. Versi di A. Aliberti. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 MIX (S.). *Inno dell'Italia Imperiale*. (G. & P. Mignani, Firenze).
 ROZYCKI (L.). *Chants d'Amour*. Op. 51. N. 1; N. 2; N. 3. (Gebethner & Wolff, Warszawa).
 SCHNABEL (A. M.). *Drei Gesänge*. Op. 16. — *Marien- und Kindelieder*. Op. 12. — *Der einsame Weg*. Op. 18. — *Morgenstern-Lieder*. Op. 19. — *Lieder der Sehnsucht*. Op. 20 (Breitkopf & Härtel, Lipsia).
 SZYMANOWSKI (K.). *Six Mélodies*. Op. 20. (Gebethner & Wolff, Warszawa).

MUSICA PER VOCI SOLE

- FISCH (E.). *Canti Popolari ticinesi*. Raccolti e messi in musica. Serie II. (F.lli Hug & Co., Zurigo).
 LEIPOLDT (F.). *Ständchen für gemischten Chor*. Partitur. (N. Simrock, Berlin).

PIANOFORTE A DUE MANI

- AUDERSCH (A.). *Chant d'Amour. Sérénade*. Op. 10. (N. Simrock, Berlin).
 DA VENEZIA (F.). *Trois Pièces*: N. 5. *Nuit étoilée*; N. 6. *Enfants au jardin*; N. 10. *Pavane*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 FELBER (R.). *Stonakische Tänze*. Band I-II. (B. Schott's Söhne, Mainz).
 HAENDEL (G. F.). *Sonata*. — *Partita*. — *Fuga F.* — *Capriccio*. — *Suite III*. Herausgegeben von W. Rehbberg. (J. G. Cotta, Stuttgart).
 HINDEMITH (P.). *Klaviermusik*. Op. 37. (B. Schott's Söhne, Mainz).
 JARNACH (Ph.). *Sonatina*. Op. 18. (B. Schott's Söhne, Mainz).
 LEIPS (J.). *Vier Klavierstücke*. Op. 2. (Max Thomas, Magdeburg).
 LISZT (F.). *Ausgewählte Klavierwerke*. Herausgegeben von W. Lischke. (J. G. Cotta, Stuttgart).
 MARCZEWSKI (L.). *Fughetta a tre Voci in Si min.* — *Due Piccoli Preludi*. Revisione di K. Heintze. (Gebethner & Wolff, Warszawa).
 NIEMANN (W.). *Sonatina*. Op. 103. (N. Simrock, Berlin).
 ROZYCKI (L.). *Italia: Deux Mélodies simples*. Op. 50. N. 1; *Dogressa*. Op. 50. N. 3; *La Mort de Béatrice Cenci*. Op. 50. N. 4. (Gebethner & Wolff, Warszawa).
 SCHUMANN (R.). *Aus den «Albumblätter»* (20 Klavierstücke, Werk 124).
 TOCH (E.). *Capriccetti*. Op. 36. (B. Schott's Söhne, Mainz).
 VIDOR (E.). *2 Klavierstücke*. Op. 1.: *Canzonetta, Humoreske*. — *2 Klavierstücke*. Op. 2.: *Elegie héroïque, Valse chromatique*. (Raabe & Pothow, Berlin).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- BOHNKE (E.). *Konzert für Klavier und Orchester*. Op. 14. *Riduzione*. (N. Simrock, Berlin).

MUSICA SACRA

- BOSSI (M. E.). *Piccola raccolta di Pezzi per Armonium*. — *Sarxat Pastor bonus*. *Motetto a 3 Voci virili con Pianoforte od Organo*. — *Salve Regina a due Voci Bianche ed Organo*. (G. Zanibon, Padova).
 GALLETTI (P. M.). *Benedictus qui venit*. *Motetto a due*

- Voci Pari con accompagnamento di Organo*. — *O Sacrum Convivium*. *Motetto per Tenore o Soprano con Organo*. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).
 RAVANELLO (O.). *Messa XXXII in onore di S. Caterina da Siena a 2 Voci pari con Organo*. — *Due Offertorie in Nativitate Domini a quattro Voci acute ed Organo conitante*. (G. Zanibon, Padova).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- BLEMENT (L.). *Alessia*. *Ouverture Symphonique*. (E. Gauder, Paris).
 BRUNETTI (O.). *Nostalgie. Valse lente*. (A. Zoboli, Montecarlo).
 CAROSIO (E.). *Ne pleure pas! Intermezzo*. (A. Zoboli, Montecarlo).
 GIOVANO (G.). *Canzone Spagnola*. (A. Zoboli, Montecarlo).
 ZOBOLI (A.). *Sonata N. 1 stile 700*. (A. Zoboli, Montecarlo).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

Tipografia E. Zanoni - Via Cappuccini, 15 - Telef. 22-235

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro

20

MODELLI ASSORTITI

con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti

da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di domandarci il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO



INDICE DELLE MATERIE

pubblicate nell'anno 1925

(i numeri si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI

- ALBINATI G. — Prologo delle Opere nuove italiane, rappresentate nel 1924, 22.
 AUTORI DIVERSI. — Istituzioni e monumenti dell'Arte Musicale Italiana, 41.
 — Stefano Donaudy, 184.
 — « Maria di Brevai » di Randegger, 126.
 — « Nazareth » di Vinadini, 191.
 — Per diritto d'autore: il Congresso di Parigi, 225.
 — Il festival veneziano, 300.
 — « Floriana » di A. Certani, 328.
 — « Volpino il calderais » di R. Bossi, 362.
 BAS G. — Enrico Bossi, 82.
 — La nuova Teoria dell'Armonia di A. Genzli, 285.
 BONACCORSI A. — Canti di Iucchesia, 243.
 BONAVENTURA A. — Il sentimento della fanciullezza nella musica, 112, 147, 179, 213.
 CAMETTI A. — Ruggero Giovannelli. Note biografiche, 211.
 CANTARINI A. — Biblioteche musicali e studi paleografici, 182, 221.
 CASELLA A. — Riabilitazione del teatro musicale in Italia, 345.
 CESARDI T. O. — La Cena delle beffe di Giordano alla Scala, 25.
 — Il Convento Veneziano di Casella alla Scala, 24.
 DE ANGELIS A. — Il Marchese d'Arcalis, 347.
 DELLA CORTE A. — Toscanini, 109.
 — Verdi e Boticelli in « ricordi » di Ed. Mascheroni, 241.
 DE RENSI R. — I Genitori musicali: Alessandro Scarlatti. — Antonio Salieri, 207.
 FARA G. — Briciole di etnofonia marchigiana, 143, 175.
 FAUSTINI FASINI E. — Primo contributo per una biografia di Nicola Paganini, 9.
 FINZI A. — Il Diavolo nel campanile di Lualdi, 159.
 FLEISCHMANN H. R. — G. Mahler nelle sue lettere, 80.
 FRANZI T. — Liszt, Wagner e la sinfonia « Dante », 317.
 INCAGLIATI M. — I Cavalieri di Ekebb, 90.
 LANGELOTTI A. — Adelfa Patti, 43.
 — La rude modestia di Verdi, 286.
 MEZZADRI P. — L'ispirazione musicale della poesia popolare finlandese, 351.
 PETRUCCI G. — Roberto Schumann critico musicale, 248.
 — La vita amorosa di Wagner, 320.
 PIZZETTI I. — Un importante discorso agli alunni del Conservatorio di Milano, 3.
 PROCIDA S. — « I Carnascioli » di Loccen, 57.

- RADICIOTTI G. — Rossini e il « Leitmotiv », 77.
 — Chi è l'autore della famosa siciliana « Tre giorni son che Nina », 208.
 RAMPERTI M. — Il partito musicale di Robespierre, 8.
 RICCI C. — Il Palestrina, 281, 313.
 WEISSMANN A. — « L'Intermezzo » di R. Strauss alla Staatsoper di Dresda, 6.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

- Arte (La santità dell'), 324.
 Busoni (« Doctor Faust » di F.), 291.
 Disputa (Una) teorico pratica, 292.
 Giappone (La musica europea all'), 292.
 Il valore di certe idee, 355.
 Inno Babilonese (Un), 356.
 Insegnamento (L') attivo della musica nelle scuole, 83.
 Istruzione musicale (Problemi odierni dell'), 116.
 Monumenti (I) dell'Arte musicale tedesca, 117.
 Mozart (Le idee di) sull'Opera, 48.
 Musica (Come la) ingentilisce, 323.
 Musica (L'evoluzione della) da camera, 251.
 Nietzsche (F.) compositore di musica, 84.
 Puccini e Schönberg, 49.
 Ravel (M.) e l'ora presente, 217.
 Schönberg (Nuovi trovati formali di A.), 152.
 Schumann (Progetto di R.) per un « Tristano », 14.
 Stravinski (Il Concerto per Pianoforte e Orchestra di I.), 12.
 Strumenti meccanici (L'influenza degli), 185.
 Tendenze d'oggi, 13.

RIVISTE

- ANCONA. — Rassegna Marchigiana, 85.
 BOLOGNA. — Il Pensiero Musicale, 50, 118, 186, 282, 293, 357.
 — Studium, 80.
 FOGGIA. — Puglia, 51.
 MILANO. — Fiamma, 324, 357.
 — La Lettura, 324, 357.
 — L'Esame, 50.
 — Musica Sacra, 154, 218, 324.
 NAPOLI. — L'Arte Pianistica, 51, 85, 119, 186, 219, 293, 357.

- ROMA. — Le Fonti, 15.
 — Note d'Archivio, 50.
 — Rivista Nazionale di Musica, 15, 51, 154, 186, 219, 282, 325.
 TORINO. — Il Pianoforte, 18, 85, 118, 154, 186, 252, 293, 325, 357.
 — Rivista Musicale Italiana, 15, 118, 218, 324.
 — S. Cecilia, 218, 293, 324.
 UDINE. — La Panarie, 219.
 VICENZA. — Il Bollettino Ceciliano, 186.
 BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung, 17, 53, 87, 121, 156, 222, 256, 297, 327, 359.
 — Melos, 18, 52, 87, 122, 223, 255, 296, 360.
 — Signale für die Musikalische Welt, 18, 53, 123, 156, 222, 255, 359.
 FRANCOFORTE S/M. — Deutsche Kunstschau, 20.
 LIPSA. — Zeitschrift für Musik, 18, 53, 87, 124, 157, 224, 258, 297, 327.
 — Zeitschrift für Musikwissenschaft, 19, 54, 87, 157, 188, 258, 327, 361.
 LONDRA. — Chrestian (The), 17, 51, 120, 156, 221, 255, 294, 326.
 — Daily Telegraph (The), 52, 294.
 — Musical Opinion, 17, 52, 85, 121, 155, 220, 254, 294, 326.
 — Musical Times (The), 86, 120, 155, 221, 254, 235, 326.
 — Music and Letters, 16, 86, 197, 255, 358.
 — Observer (The), 121, 294.
 — Sackbut (The), 17, 51, 86, 121, 155, 187, 221, 254, 296, 326.
 NORIMBERGA. — Der Fränkische Bund, 289.
 NUOVA YORK. — League (The) of Composer's Review, 21, 125, 224.
 — Musical Quarterly (The), 21, 125, 190.
 PARIGI. — La Revue Musicale, 15, 51, 85, 119, 154, 187, 219, 253, 325, 357.
 — Le Courrier Musical, 15, 119, 154, 220, 253.
 — Le Ménestrel, 16, 51, 85, 187, 220, 253, 293, 326, 358.
 — Le Monde Musical, 16, 120, 155, 187, 219, 253, 293, 325, 358.
 — Revue de Musicologie, 16, 120, 220, 293.
 PRAGA. — Der Aufakt, 20, 55, 124, 189, 250, 328.
 STOCARDA. — Die Musik, 55, 88, 123, 156, 188, 256, 298, 360.
 — Neue Musik Zeitung, 19, 54, 89, 124, 156, 188, 223, 257, 298, 299, 328, 360, 361.
 TORNAL. — Revue Gregorienne, 253, 358.
 VARSAVIA. — Murka, 260, 361.
 VIENNA. — Musikblätter des Anbruch, 20, 89, 124, 189, 259, 299.
 — Musikbote, 89, 124.
 ZAGABRIA. — Zveza Cecilia, 89, 125, 190, 260, 328, 361.

VITA MUSICALE

(Novità teatrali)

- ABATE G. — Le tre grazie, 261.
 BALDESCHI G. — Lina, 160.
 BALDI L. — Edelweis, 26.
 BELOCH D. — Lina, 363.
 BERLENDIS E. — Zio Salomone, 363.
 HETTINELLI A. — Fioridillo, 192.
 BONICELLI R. — La Figlia del Faraone, 226.
 BOSSI R. — Volpino il calderais, 362.
 BUTTI L. — Omónia, 363.
 CAMUSSI E. — Scampolo, 93.
 CARABELLA E. — Linea del cuore, 27.
 CASELLA A. — Il Convento veneziano, 50.
 CASTELFRANGHI C. — La Mandragora, 226.

- CASTELLAZZI G. — Giudina, 329.
 CERTANI A. — Floriana, 329.
 COSTA M. — Il Re delle api, 59.
 — Mimi Pompon, 329.
 CUSCINA A. — La veglia color di rosa, 192.
 DALL'ARGINE L. — Le tre serenate, 21.
 — Il Trifolico di Plerot, 301.
 FALL L. — La Cantatrice di strada, 261.
 — L'Usignuolo madrilen, 330.
 FERRARESE M. — Bergerene, 363.
 FOLLONE, M. — Arlecchino, 27.
 GIGLI G. — Spergiura, 301.
 GILBERT. — Kaya la ballerina, 261.
 GIORDANO U. — La Cena delle beffe, 24.
 GRANDI P. — Fantasmagorica danza, 59.
 GRANSTAEDTEN B. — Orloff, 363.
 GRIFI G. — Il marito di Jeannette, 192.
 GUSMINI V. — Antemonta, 127.
 HIRSCH U. — La stella del Trocadero, 363.
 JORI F. — Maestro Zaccaria, 160.
 LACCETTI G. — Carnascioli, 57.
 LANGELLA P. — Principessa vagabonda, 261.
 LAZZARO R. — Si cerca un marito, 261.
 LEHAR F. — Paganini, 329.
 LEONCAVALLO R. — La Maschera nuda, 226.
 LIBERATI E. — La Dama di Montmarie, 261.
 LOMBARDO C. — La Fornarina, 59.
 LEOTTI V. — Il mio harem, 261.
 LUALDI A. — Il Diavolo nel campanile, 159.
 MARONE V. — Quel bravo Commissario, 363.
 MASINI A. — Dimmi di sì, 261.
 MONTANARI A. — La piccola imperatrice, 261.
 PACINI L. — Alla Mada, 261.
 RANDEGGER A. — Maria di Brevai, 126.
 RAVEL M. — L'Enfant et les sorcières, 127.
 RIMSKI-KORCIACOFF. — Il Gallo d'oro, 93.
 SCHINELLI E. A. — Choquette ed il suo asso, 127.
 STRAUS O. — La bella incognita, 330.
 STRAUSS R. — Intermezzo, 6.
 TUBI A. — Thermidor, 160.
 VALENTE. — Shymmi verde, 330.
 VITTADINI F. — Nazareth, 191.
 WOLF FERRARI E. — Gli Amanti sposi, 92.
 ZANDONAI R. — I Cavalieri di Ekebb, 90.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

- ALBERTINI A., 97.
 ALDERSON A. R., 100.
 ALFANO F., 270, 334.
 AMBROSIUS H., 200.
 ANIANTE A., 332.
 ANTICHI MAESTRI, 199.
 BACH G. S., 137.
 BAINTON E. L., 99, 100.
 Bar (der), 302.
 BARRIERI M., 272.
 BARTHOLOMI J., 31.
 BAS G., 64, 209.
 BECLARD D'HARCOURT, 229.
 BÉNDA F., 369.
 BERNARDI G. G., 333.
 BERTOLAZZI DE OYNELA M. C., 99.
 BERTONI E., 231.
 BÉANCAFORT M., 199.
 BLUMER T. H., 99, 106.
 BOHNZE E., 166.
 BONAVENTURA A., 136.
 BOSSI A., 200.
 BOTTI C., 34.
 BRUN G., 271.
 BUTLER L., 333.
 CAMETTI A., 333.
 CANTELOUBE, J., 231.
 CARABELLA E., 135.
 CASELLA A., 97, 126, 167.
 CASTELNUOVO T. M., 33.
 27, 271.
 CHIOVENDA A., 100.
 CHOPIN F., 199.
 CILEA F., 333.
 CIMARA P., 200.
 CLARKE R., 100.
 CLAUSETTI P., 272.
 CRAS J., 100, 272.
 CURCI G. M., 34.

- MAGNINO E., 198.
DALAYRAC N., 271.
D'ALESSI D. G., 302.
D'ARIENZO N., 166.
DAVICO V., 33, 99, 137, 271.
DE BREVILLE P., 99, 200.
DELLA CORTE A., 199, 367.
DELVINOCOURT C., 33.
DENNIS H., 333.
DE RENSIS R., 302.
DE SABATA V., 334.
DETTE A., 303.
DUBUS E., 271.
DUNHILL T. F., 333.
DUPIN P., 369.

EHEL E., 231, 271.
EHRENBERG C., 33.
EINSTEIN A., 302.
ESPOILE R. H., 136.

FARA G., 303.
FAVILLI E., 136.
FORINO L., 98.

GAL H., 137.
GALLETTI C., 34.
GALLETTI P. M., 166.
GAMBOGI F. E., 34.
GENEST E., 302.
GIANI R., 197.
GIUDICI F., 199.
GRIFFITH W., 33.
GROSZ W., 33.
GUERRINI G., 200.
GUI V., 31, 272.

HAHN R., 98.
HERKER W. J. C., 137.
HERMANN W., 333.
HINDEMITH P., 271.
HOLL A. F., 135.
HUE G., 271.
HURE J., 200.

INGELBRECHT D. E., 65.
IRELAND J., 99.

JANEQUIN C., 369.
JAQUES DALCROZE E., 230, 270, 333.
JEANNIN DOM J., 229.
JYON F., 200.

KARG ELERT S., 32, 65.
KEMPF W., 98.
KLETZKI P., 67.

LEUX I., 368.
LIAPOUNOW S., 137.
LIUZZI F., 137.
LONGO A., 165.
LUNELLI R., 303, 367.
LUPORINI G., 160.

MALIPIERO G. F., 64, 198.
MALLIA PULVIRENTI J., 199.
MANUEL R., 367.
MARCHESE O., 231.
MAREO E., 106.
MARKOVITCH A., 369.
MARNKHAM LEE E., 231.
MARTIN R. C., 34.
MASSON P. M., 137.
MEDTNER N., 98, 99.
MEHUL E. N., 271.
MICI G., 332.
MIGOT G., 199.
MOELLER H., 65, 230.
MONTANARO E., 32.
MORTARI V., 99.
MOSER H. J., 269.
MOY E., 99.
MUCCI E., 135.
MUSELLA S., 136.

NIEMANN W., 98, 271.

ODDONE E., 34.

PERHIER DE LA BATHIE E., 368.
PESSE M., 34.
PFITZNER H., 67.
PICK-MANGIAGALLI R., 99.
PIERNE P., 271.
PIZZETTI I., 368.
PRATELLA F. B., 33.

QUILTER R., 100.

REGLI G., 230.
REDMAN R., 333.
REFICE L., 272.
REINIZ Dr. M., 136.
RESPIGHI O., 65, 272.
ROCCA L., 166.
ROSTAGNO G. I., 199.
ROTA RINALDI N., 333.

SACHS C., 165.
SALMHOFFER E., 33.
SCHULHOFF E., 271.
SCOTT C., 33.
SERPENTINI J., 100.
SHENTON E., 100.
SIEGL O., 166, 231, 271.
SIMPSON N., 231.
SIOHARN R., 200.
SOMEREN GODFERY M., 100.
SOMERWELL A., 166.
STANGHETTI A., 166.
STANLEY A. A., 165.
STRAUSS R., 168.

TANSMAN A., 309.
TAYLOR C., 333.
TEDOLDI A., 200.

TESTONE G. B., 166.
THOMAS K., 272.
TICCIATI F., 200.
TIRINDELLI P. A., 270, 272.
TOMMASINI V., 335.
TONI A., 99.
TREPARD E., 65.
TURINA J., 200.

VALBONESI G., 199.
VATTELLI P., 98.
VENEZIANI V., 34.
VIOTTI G. B., 271.

VITTADINI F., 66, 228.
VOORMOLEN A., 99.

WAGNER R., 367.
WALKER E., 97.
WANDEL B., 333.
WERKER W., 31.
WETZ R., 272.
WHITTAKER W. G., 367.
WOLF I., 197.

ZANDONAI R., 133.
ZELIOLI G., 168.
ZILCHER P., 272.

CONCORSI

35, 68, 101, 138, 169, 201, 232, 273, 370.

NOTIZIE

35, 68, 101, 138, 169, 201, 232, 273, 305, 336, 370.

BIBLIOGRAFIA

36, 70, 103, 139, 179, 203, 234, 275, 307, 339, 372.

NECROLOGIO

ANZOLETTI L., 306.
BERLENDIS E., 274.
BEZZI G., 306.
BOTTAZZO L., 35.
BRENTANO L., 138.
CAPLET A., 169.
CAUCCI R., 233.
CHAUDENS P., 338.
DE MONT, 169.
DE LUCIA F., 102.
FALL L., 306.
GALLI R., 35.

GALLONE C. M., 102.
GASCHARD A., 69.
GRASSI R., 338.
KASCHMANN G., 69.
LUSARDI G., 302.
MOSKOWSKY M., 138.
POMPEI E., 233.
ROBERTI A., 69.
SATIE E., 233.
SETACCIOLI G., 354.
VANDINI G., 274.
ZANELLA A., 233.

BRANI MUSICALI

CASAVOLA F. — *En regardant la lune*. Tra pag. 220-221.
GILEA F. — *Sarabanda*. Tra pag. 357-358.
FARA G. — *Ninna*. Tra pag. 88-89.
FAVARA A. — *Nota di Vittoria*. Tra pag. 156-157.
GIAMPIETRO P. — *Sento che l'anno*. Tra pag. 18-19.
LONGO A. — *Capriccio*. Tra pag. 314-315.
MALIPIERO G. F. — *Stornelli e Ballate*. Tra pag. 122-123.
MASSARANI R. — *Bianca Inna*. Tra pag. 156-157.
MONTANARO E. — *Modo del pescatori nel varare le barche*. Tra pag. 88-89.
PALUMBO C. — *Fughetta a due parti*. Tra pag. 256-257.
PASQUINI E. — *Canzone francese*. Tra pag. 54-55.
RASI F. — *Fiù, tu vuoi partire*. Tra pag. 357-358.
SALIERI A. — *Minuetto dal « Falstaff »*. Tra pag. 292-293.
VERACINI F. M. — *2° Tempo della « Sonata III »*. Tra pag. 188-189.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 52-54. - Tel. 21-637.
— *Fratelli Serra* - Musica, rulli, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.
« Bottega di Musica » - Via Roma, 25.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PERUGIA.
« Ito Belati » - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
Arto Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.
Ugo Giuseppe Riccardi - Pianoforti, Strumenti e Accessori.
NAPOLI.
P. Febraro - Strum. a Corda - S. Ant. a Tarsia 6.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)
fondata nel 1880

INGROSSO — DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
«inomat» Mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

Del numero speciale di "Musica d'oggi", dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Mecenate, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

Chiedere Preventivi
di pubblicità su

MUSICA D'OGGI

per l'anno 1926





