

BIBL00132

PUBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE

ANNO · XIX · NUMERO · I · GENNAIO · MCMXXXVII · XV



Dischi Columbia

LE INCISIONI CLASSICHE:

L. van BEETHOVEN:

SINFONIA CORALE N. 9 in re minore, op. 125. Completa in 16 parti. Otto dischi doppi di 30 cm. Orchestra Filarmonica di Vienna, direzione FELIX WEINGARTNER.

G.Q.X. 10782/89

L. 200

J. S. BACH:

6 CONCERTI BRANDEBURGHESI.

Eseguiti da: ADOLF BUSCH e dalla sua ORCHESTRA DA CAMERA. - L'Opera completa: 14 dischi doppi di 30 cm.

G.Q.X. 10790 a 10803 (in elegante Album gratis) L. 350



Le più belle pagine di musica sinfonica, da camera, da concerto, vocale, religiosa, magistralmente incise, le troverete sempre nel **CATALOGO COLUMBIA.** - Gratis dietro semplice richiesta.



Chiedete l'elenco delle Opere Complete COLUMBIA

SOCIETÀ FONOGRAFICA COLUMBIA

MILANO - PIAZZA CASTELLO N. 16 - MILANO

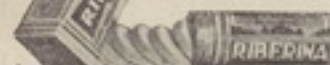
INFLUENZA
RAFFREDDORI
MALE DI GOLA
NEURALGIE

IL MEDICO
VI RACCOMANDA



TUBETTI DA 6 SACCINI
PUSSE DA 2 DISCINI

In inverno e durante la stagione umida occorre premunirsi. Abbiate sempre con voi un tubetto od una bustina di Riberina ERBA



RIBERINA ERBA

NON TURBA IL CUORE

CARLO ERBA S.A. MILANO



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,50
ESTERO L. 2,-

MILANO
VIA BERGHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,-

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

M. VARRO. — Rachmaninoff e Stravinsky	Pag. 3
G. DE NAPOLI. — I Centenari melodrammatici del 1937	» 8
S. A. LUCIANI. — Il mito nella canzone popolare	» 12
RIVISTA DELLE RIVISTE: Nuova luce sul Trecento. — La professione di musicista. — Italia. — Estero	» 14
VITA MUSICALE: Teatri. — Concerti. — Lettera da Parigi (R. SCHNABL ROSSI). — Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN)	» 19
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. — Musica strumentale da camera. — Musica eseguita	» 29
IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio	» 37
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	» 40

BRANO MUSICALE

ACH. LONGO: *Sonata in Si* per Pianoforte.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO ALLA SCALA DI MILANO

DÈBORA E JAÉLE di I. PIZZETTI.

Tre atti di I. PIZZETTI L. 60 - L. 5

TEATRO REALE DELL'OPERA DI ROMA

DAFNI di G. MULÉ.

Tre atti di E. ROMAGNOLI L. 50 - L. 4

TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA

LA FIAMMA di O. RESPIGHI.

Tre atti di C. GUASTALLA L. 50 - L. 4

TEATRO REGIO DI PARMA

LA FARSA AMOROSA di R. ZANDONAI.

Tre atti di A. ROSSATO L. 50 - L. 4

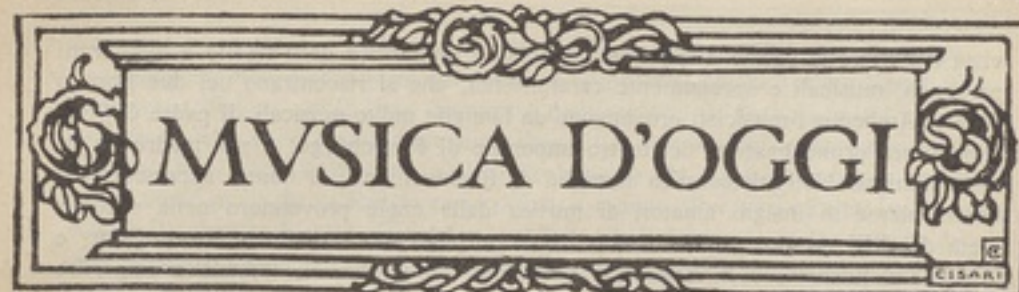
TEATRO DI MONACO DI BAVIERA

IL CAMPIELLO di E. WOLF-FERRARI.

Tre atti di A. GHISALBERTI

I prezzi indicati si riferiscono allo spartito per Canto e Piano ed al libretto.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO



Rachmaninoff e Stravinsky

Considerazioni sulle due autobiografie. (1)

Gli anni non danno sempre sicuro affidamento circa l'appartenenza di un compositore allo stile di una certa epoca. Così è, per esempio, anche nel caso dei due compositori ai quali ci riferiamo. Rachmaninoff è nato nel 1873 e Stravinsky nel 1882: essi potrebbero quindi esser considerati della stessa generazione, salvo per le loro opere. Stravinsky nelle sue creazioni identifica il tipo del rivoluzionario avanguardista, e Rachmaninoff invece quello dell'artista conservatore, radicato alle tradizioni. Questa diversità traspare anche dalle due rispettive autobiografie, giacché Stravinsky nella sua vivace e scorrevole autobiografia si palesa estremamente giovanile, quasi un adolescente, a ritmo fondamentale di un « allegro con brio », mentre Rachmaninoff fin dalla giovinezza rivela il ritmo d'un « moderato contemplativo », qua e là marcato da improvvisi « accelerando e allargando ».

E però vero che le « Chroniques » di Stravinsky sono piuttosto manchevoli in ciò che concernono la propria vita, ma per contro contengono una quantità di riflessioni interessanti. Nel primo volume, per esempio, egli parla in una sua maniera originale e assai soggettiva dell'arte, del dirigere, delle moderne trascrizioni di musiche antiche, di Pergolesi e di Wagner, dell'educazione musicale, di balletti, di jazz, ecc. Gli sprazzi di luce che si riferiscono a diverse spiccate personalità contemporanee, come Rimsky-Korsakoff, Debussy, Strauss, Schönberg, Picasso, Diaghileff e Nijinsky offrono un quadro ancor più vario e piccante della sua ricca vita d'artista.

Invece nei « Ricordi » di Rachmaninoff, come ci vengono presentati da Oscar von Riesemann, sono molti i dettagli e ben ordinati: tuttavia hanno un che di monotono, il cronista avendo sempre presente la figura centrale di Rachmaninoff. A contatto immediato coll'« autore biografato » il lettore sente in verità ciò che Rachmaninoff ha direttamente narrato o dettato. Tutti i suoi ricordi portano l'impronta del suo fine carattere, tanto quando parla francamente della sua persona, come quando con simpatico riserbo esprime la sua opinione sui contemporanei.

Sarebbe un compito attraente il ritrarre l'effigie spirituale di questi due musicisti così diversi, quali ci appaiono nella loro vita e nelle loro opere. Tuttavia, in

(1) « Memorie di Rachmaninoff » narrate da Oscar von Riesemann. — « Chroniques de ma vie » presso Denöel e Steel, Parigi - I Volume 1935 - II Volume 1936.

vista del ristretto spazio disponibile, dobbiamo limitarci a dare risalto a quei tratti personali, musicali e specialmente caratteristici, che si riscontrano nei due libri in esame. Ambedue i musicisti provengono da famiglie molto musicali. Il padre di Stravinsky era primo bassista del teatro imperiale di Pietroburgo, e sua madre un'ottima pianista. Nell'aristocratica famiglia di Rachmaninoff, il nonno apparteneva a quella classe di insigni amatori di musica dalla quale provennero nella seconda metà del XIX secolo, maestri come Rimsky-Korsakoff, Boròdin e Mussorgsky; e la signora Rachmaninoff, seguendo l'esempio del nonno, incominciò a impartire lezioni di pianoforte al suo bambino quando aveva solo quattro anni. Igor Stravinsky non ricevette invece alcuna istruzione sino all'età di 10 anni per quanto rivelasse già presto una buona disposizione musicale. Una sola cosa però hanno in comune a quella età i due ragazzi: il gusto dell'improvvisazione, che costituisce la loro occupazione prediletta, che preferiscono assai allo studio e agli esercizi regolari.

Dai dodici anni in poi incomincia a differenziarsi in entrambi il movimento di sviluppo. Mentre il giovane Igor, che non è preparato a diventar artista, ma è destinato ad un impiego statale, appaga la sua sete musicale con la lettura e l'esecuzione al piano di numerosi estratti d'opere e di partiture, Sergio a dodici anni viene mandato a Mosca a perfezionarsi in pianoforte sotto la guida del prof. Swereff e continua poi i suoi studi in quel Conservatorio con Siloti, Tanejew e Arensky. A tredici anni trascrive per due pianoforti la sinfonia *Manfredo* di Tschaikowsky al quale viene presentato da Swereff. L'influsso di Tschaikowsky, che domina l'intera vita musicale di Mosca, doveva esercitarsi fortemente anche su Rachmaninoff, come più tardi su Stravinsky l'influsso del suo maestro Rimsky-Korsakoff, che era il capo della scuola di Pietroburgo. È noto che in quell'epoca il mondo musicale delle due città era rivale se non proprio nemico: a Pietroburgo si consideravano Tschaikowsky e compagni come semplici abili accademici, cioè « occidentali »; a Mosca si sorrideva benevolmente del diletterismo della cricca di Pietroburgo, che pretendeva di fondare una nuova arte russa-nazionale. Bisognava far parte di uno dei due campi e l'appartenenza all'uno piuttosto che all'altro era implicita nella scelta dei propri insegnanti.

A diciotto anni Stravinsky incomincia i suoi studi di teoria e composizione, mentre a quell'età Rachmaninoff aveva già finiti i suoi: il che tuttavia non sembra avere influenza sul loro ulteriore sviluppo. Importante e caratteristica invece è la maniera come ciascuno dei due maestri imposti i suoi studi: Rachmaninoff odia gli esercizi di contrappunto a cui tiene tanto il suo maestro, e mostra una decisiva predilezione per l'armonia; Stravinsky non dimostra nessun interesse per quelli di armonia e si immerge invece in quelli del contrappunto, che da prima intraprende da autodidatta, con il solo aiuto di un filo conduttore. Questa preferenza, qui del lineare svelto e là dell'armonico compatto, domina anche nella struttura delle opere più mature dei due maestri. Sono pure notevoli in Rachmaninoff l'interesse costante per la musica russo-ortodossa di chiesa, e in Stravinsky quello per la musica popolare russa e per la musica esotica. Già l'inclinazione per certi mezzi d'espressione e per uno stile particolare sono indici rivelatori del gusto di un futuro compositore. Di maggior evidenza nei due musicisti è tuttavia la preferenza per i compositori che li hanno preceduti, preferenza che non avviene per naturale raziocinio, ma per una segreta e affine attrazione. Rachmaninoff mostra le proprie

preferenze per Tschaikowsky, Liszt, Chopin, Rubinstein, Nicolai, Medtner; e Stravinsky per Glinka, Rimsky-Korsakoff, Mussorgsky, Chabrier, Debussy.

Rachmaninoff comincia molto presto a comporre. La sua prima opera *Aleko*, la scrive a diciotto anni. Essa incontra l'approvazione di Tschaikowsky e per sua iniziativa viene rappresentata tre anni dopo. La raccolta dei pezzi per pianoforte (Op. 3), fra i quali si trova il celebre *Preludio in Do diesis minore*, fa conoscere il suo nome non solo in Russia ma in tutto il mondo. Per nessun'altra sua composizione il successo fu così clamoroso, neppure per il *Concerto in Do minore* dovunque eseguito. Certamente le lodi esagerate che sono state tributate a quel piccolo lavoro, eseguito migliaia di volte, hanno gettato per lungo tempo la loro ombra sulle ulteriori più importanti composizioni, con grande dispiacere dell'autore. Tuttavia la popolarità di questa composizione, prediletta da tutti i dilettanti, gli doveva riuscire molto utile in futuro, aprendogli la via del successo in America.

Un duro rovescio colpì Rachmaninoff con l'insuccesso catastrofico della sua composizione Op. 13: la sua *Prima sinfonia* che portava questo numero di cattivo augurio. Il compositore ventiquattrenne credeva di aver creato qualche cosa di nuovo e di grande con questo lavoro, costruito in tutti gli otto modi su melodie slave di chiesa, e pertanto gli fu assai difficile superare la grande delusione riserbategli già durante le prove d'orchestra. Egli stesso così commentò: « Gravi « malattie e colpi del destino possono mutare profondamente il carattere di una « persona. Così influi su me la mia stessa sinfonia, giacchè, quando l'indicibile « tormento della prima esecuzione ebbe termine, io ero un altro uomo ».

Questo « altro uomo » cadde da prima in uno stato di abbattimento e apatia, che indebolì per lungo tempo la sua vena creativa. Nè i successi come direttore d'orchestra e come pianista, nè gli incoraggiamenti dei suoi amici e di Tolstoj valsero a sollevarlo dalla grave crisi. Efficace si palesò una cura presso un medico specialista di malattie nervose, la quale gli ridiede la capacità al lavoro e con ciò la fiducia in sè stesso. Da quel momento egli svolse con continuo fervore la sua attività non solo sul podio direttoriale, ma anche come compositore. Particolare consenso ebbero la sua cantata *Le Campanie* su poesia di Edgar Poe, i suoi *Concerti* per pianoforte, il poema sinfonico *L'isola dei morti* ispirato al quadro omonimo di Boecklin, e le canzoni. Soltanto a quaranta anni e dopo che i movimenti politici lo costrinsero a fuggire dalla Russia sovietica si decise a dedicarsi regolarmente a giri concertistici, diventando un virtuoso di fama mondiale. Ad un impegno per la Scandinavia seguì un lungo soggiorno in America, che è ancora oggi la sua abituale dimora durante la stagione dei concerti.

Il biografo paragona il destino di Rachmaninoff a quello di Liszt, in quanto la sua virtuosità faceva concorrenza al compositore. Rachmaninoff stesso è più modesto. Alludendo ad un proverbio russo, egli dice di avere per tutta la vita dato la caccia a tre lepri e si domanda se gli sia riuscito mai di averne uccisa almeno una. Questa modestia — che si assomiglia a quella di Liszt — è in lui altrettanto caratteristica quanto la sua riservatezza rispetto alle correnti artistiche che hanno avuto un ruolo importantissimo negli ultimi decenni. Egli non appartiene nè ad una corrente artistica nè ad un gruppo; segue la sua strada senza preoccuparsi di nulla, cercando solamente quella che lo guida verso se stesso. Le basi della sua musica, nel loro patetico e sentimentale tono basso, risalgono al romanticismo e, secondo tutta la sua umana ed artistica mentalità, rimane un

rappresentante dello scorcio del secolo, anziché del tempo della grande guerra e del dopoguerra.

Stravinsky ha occhi e orecchi aperti; le antenne del suo spirito pronto afferrano le vibrazioni di tutte le correnti che dominano i periodici indirizzi artistici. Da Rachmaninoff egli si differenzia anche in ciò — e in verità con ragione! —, che si sente sempre al sicuro del proprio talento, il che è stato quasi sempre confermato dai pubblici di tutto il mondo. Ma non anticipiamo gli avvenimenti...

Come Rachmaninoff, anche Stravinsky, scrive la sua prima *Sinfonia* a ventiquattro anni. Incoraggiato dall'approvazione di Rimsky-Korsakoff incomincia anche l'opera *Le Rossignol* e compone subito dopo il pezzo sinfonico *Feux d'artifice*. Questa composizione (Op. 4) portò già l'impronta della sua maniera assolutamente antipatetica e antisentimentale: è spiritosa, scherzosa e pungente. L'esecuzione di essa a Pietroburgo fu, come dice Stravinsky, decisiva per il suo ulteriore sviluppo, poichè lo portò in stretto contatto con Diaghileff, lo spirito magno dei balletti russi, che in quel tempo trionfavano in tutto il mondo.

A richiesta di Diaghileff scrisse dapprima un balletto su melodie di Chopin, poi la musica per una favola russa ballata, dal titolo *L'oiseau de feu*, eseguita durante la stagione parigina del 1910. Raggiunta ormai la fama con quest'apprazziatissima composizione, il giovane autore passò senz'altro in primo rango fra i musicisti della nuova generazione. Uomini come Debussy, Ravel e De Falla non gli lesinarono le lodi; tutti gli occhi furono rivolti a lui e giustificò pienamente la generale attesa per le altre due sue composizioni: *Petruschka* e *Le sacre du printemps*. Se con la prima tragicomica pantomima Stravinsky ebbe un grande successo, inatteso giunse invece lo scandalo senza precedenti che la prima parigina del *Sacre* provocò nel 1913. Fu una tempesta di urli, di fischi ed applausi! Tutto sulla scena andò sottosopra: una completa disfatta. I conservatori scorsero in questo lavoro l'analogia musicale col neoprimitivismo nella moderna plastica « negra », mentre i meglio disposti lo portarono addirittura alle stelle per quel che di elementare, di naturale e primitivo, che da esso scaturisce.

Frattanto sono passati più di vent'anni, ed oggi molti ammiratori della musica del primo periodo di Stravinsky (2) rimangono perplessi rispetto alle sue nuove composizioni. Il gran pubblico che prima lo aveva esaltato è divenuto sensibilmente più freddo ed oggi è di nuovo la gioventù che dappertutto acclama entusiasticamente le sue nuove composizioni. Egli stesso a questo proposito si esprime con una certa amarezza nel recentissimo secondo volume delle sue « Chroniques »: « ... et je me demande, si ce n'est pas là simplement une question de génération ». Naturalmente il vero motivo del diverso comportamento del pubblico non si sottrae al suo spirito acuto. Questo comportamento è determinato dalla linea che il suo estro creativo ha preso negli ultimi due decenni, e si potrebbe anzi dire: sulla linea, che lui stesso ha scientemente dato al suo estro creativo.

(2) A questo periodo, oltre ai già citati lavori, appartengono anche fra i più importanti: *Le Rossignol*, *Renard*, *Les Noces*, *L'histoire du soldat*, *Ragtime e Ragmusic* e *Pulcinella*. Degli altri suoi lavori pubblicati fra il 1920 e il 1934, come il *Concertino*, l'opera *Mavra*, la *Sinfonia per strumenti a fiato*, l'*Otetto per fiati* e le composizioni corali e i concerti, si parla nel secondo volume della sua autobiografia.

Ciò che Stravinsky ci dice delle sue nuove concezioni artistiche e come descrive il nascere dei suoi lavori sin dal 1920, appartiene alle più interessanti rivelazioni fra i musicisti compositori. Per prima cosa ci sorprende il fatto che egli abbia posto mano a quasi tutti i suoi lavori per invito, e poi che ogni nuovo lavoro sia come un incitamento alla differenziazione della tecnica. Egli cerca sempre nuovi effetti espressivi ed ogni volta, collegati con questi, anche nuovi tentativi nella struttura della forma e nella combinazione degli strumenti. Così acquista sempre maggiore rilievo nella sua musica la sonorità pura e la logica musicale; con l'andar del tempo si accentua in lui la naturale avversione per tutto ciò che è sentimentale, romantico, molle, estatico, in una parola contro il principio dionisiaco dell'estro artistico.

In occasione di una brillante polemica sull'arte di Beethoven, che egli apprezza pienamente, si erge deciso contro il pascersi di armonie troppo dense e di coloriture orchestrali esagerate, di cui si è sazi. Non ammette se non ciò che è elemento costruttivo della musica: la semplicità, la parsimonia e sobrietà nel comporre e nell'esprimere, la potenza artistica e artigiana. Ci tiene soprattutto a « établir l'ordonnance et la discipline sur le plan purement sonore auquel je donne toujours la priorité sur les éléments d'ordre pathétique », e conseguentemente egli guarda con sprezzo quegli esseri per i quali il piacere musicale è sempre accompagnato da emozioni che non hanno nulla in comune con la vera essenza della musica, poichè « la musique est un fait en soi, indépendamment de ce qu'elle pourrait bien leur suggérer ».

A primo acchito ci sorprende nel secondo volume delle sue memorie che Stravinsky, malgrado le sue realistiche vedute, si riveli grande ammiratore del patetico Tschaikowsky e altrettanto sorprende la sua dichiarata preferenza per Gounod, Weber, Cimarosa e Pergolesi. Ma, guardando più da vicino, questo apparente contrasto completa l'insieme della sua personalità. Il dolce, il delicato e il morbido trovano pure in qualche modo il loro posto in questa tanto volitiva e aspra natura d'acciaio! Davanti a una così marcata e geniale personalità ognuno deve prendere posizione: o si è suoi partigiani o suoi avversari. In una cosa si è tuttavia d'accordo: ch'egli è per tutti il rappresentante tipico della moderna arte musicale. Egli è in prima linea un combattente e un condottiero; ma egli stesso protesta d'esser considerato il musicista dell'avvenire: « Rien ne serait plus absurde. Je ne vis ni dans le passé ni dans l'avenir. Je suis dans le présent ». E per questo legame col presente avvenne a Stravinsky di cercare e trovare la sua seconda patria a Parigi. « où, à ce moment, battait le pouls de l'activité mondiale ».

Per concludere, e a titolo di paragone, dobbiamo accennare ancora alla vita di Rachmaninoff per constatare quanto è caratteristica nei due musicisti la posizione di emigrati. La patria di Stravinsky è là dove c'è vita e movimento. Egli è il dinamico per eccellenza e il temperamento teatrale ereditato si confà al suo spirito d'adattamento e al suo cosmopolitismo. Rachmaninoff, legato alla sua casa e alla sua patria russa, sedentario e sanguigno, si sente più o meno in esilio in ogni paese che non sia quello dei suoi padri. (Nella Russia sovietica le sue composizioni, giudicate di spirito retrogrado e borghese, sono messe all'indice e il loro insegnamento proibito nelle scuole musicali).

Le composizioni di Stravinsky, come egli stesso ci fa sapere, non hanno potuto assolutamente venir eseguite nella Russia dello Zar, e fra esse, nella Russia

attuale, ne vengono eseguite soltanto alcune delle più vecchie, ad eccezione dell'*Edipo Re*. Egli, come Rachmaninoff, non ha più rivisto la Russia dall'epoca della fuga, per quanto, come interprete delle proprie composizioni per piano e per orchestra, egli sia stato in quasi tutte le città d'Europa e d'America. Dove egli si trova, tiene — usando una sua metafora — la mano sul polso del tempo. Egli lo influisce e ne è influito. La sua arte è continuamente a contatto con gli impulsi che arrivano a lui dalle correnti spirituali dell'epoca presente, cosicché noi, data la sua grande mobilità, possiamo ancora oggi aspettarci da lui delle sorprese.

Con Rachmaninoff prevale invece, l'impressione che non possa più evolversi sensibilmente, ma tutt'al più semplificarsi e approfondirsi. Questo processo evolutivo sembra iniziato con le sue ultime composizioni: esse sono mature nei loro limiti, non più premature o troppo mature come una volta. A Rachmaninoff si adattano bene le parole di Hebbel: « Povero baco da seta, tu continuerai a filare anche quando nessuno userà la seta ». Con questa superba e raffinata confessione il poeta tedesco caratterizza il tipo del romantico artista di tutti i tempi, il quale, astratto dalla realtà del mondo che lo circonda, crea e può creare soltanto dalla necessità soggettiva. Il romantico chiama questa intima forza « ispirazione »; e dove essa manca, tragici conflitti avvengono, come appunto è il caso di Rachmaninoff. A tal proposito ecco il « Credo » di Stravinsky: « Pour moi, comme musicien « créateur, la composition est une fonction quotidienne que je me sens appelé à « remplir. Je compose, parce que je suis fait pour cela et que je ne saurais m'en « passer... Le profane s' imagine que, pour créer, il faut attendre l'inspiration. « C'est une erreur. Je suis loin de nier l'inspiration, bien au contraire. C'est une « force motrice qu'on trouve dans n'importe quelle activité humaine, mais qui « n'est nullement privilège des artistes ».

Non suonano a noi forse queste massime come quelle in auge al tempo di Bach, o meglio ancora di Telemann? E sarà solamente per puro caso che ciò avvenga da parte di Stravinsky, il quale oggi in ogni suo lavoro musicale esalta al massimo grado la perfezione della tecnica e della meccanica?

Non palesa forse maggiormente questa confessione una certa inclinazione in Stravinsky verso lo spirito artistico dei tempi lontani?

La risposta la potremo trovare nelle sue composizioni future.

(Traduz. dal tedesco a cura del m.^o Adolfo Gardelli)

MARGIT VARRO - Budapest

I Centenari melodrammatici italiani nel 1937

I melodrammi rappresentati per la prima volta nei teatri italiani nell'anno 1837 furono 23; uno di più dell'anno precedente, differenza verificatasi anche per i compositori, passati da 17 a 18.

Di questi il più fecondo fu Pietro Raimondi con quattro opere; seguono Gaetano Donizetti e Giuseppe Lillo con due e gli altri, rispettivamente, non ne presentarono che una.

Il maggior numero dei lavori, ben undici, andarono in scena a Napoli (tre al S. Carlo, quattro al Fondo e altrettanti al Nuovo); sette a Milano (tre alla Scala

e quattro alla Canobbiana); tre a Venezia (Fenice, Apollo, S. Benedetto) e, infine, due a Genova (Carlo Felice).

Inizia la serie, come nel 1836, Donizetti all'Apollo di Venezia la sera del 28 febbraio con *Pia dei Tolomei*, opera seria su libretto di Salvatore Cammarano e interpretata da Fanny Tacchinardi, da Rosa Mazarella, Alessandro Poggi e Giorgio Ronconi. « All'opera — così scrive Filippo Cicconetti nella « Vita di Gaetano Donizetti » — quantunque toccasse splendida fortuna a Venezia ed in altre città, e non manchino qualità stimabili d'invenzione e di affetto, lodandosi molto nel primo atto la cavatina del tenore e del soprano, il duetto del tenore e del basso, il terzetto dei medesimi, e nell'atto secondo il duetto del soprano col tenore, il coro de' romiti, la scena e l'aria del baritono e l'altra del soprano, non continuò costante il favore di udirla, di che potrebbe forse incolparsi un cotal languore, che, fiaccandola in alcune parti, fa che meno possano sull'animo le bellezze ». La rappresentazione ebbe luogo all'Apollo, invece che alla Fenice, come stabilito, poichè questo teatro era stato distrutto dall'incendio scoppiato nella sera del 12 dicembre 1836.

Il compositore pugliese Giuseppe Lillo, nato a Galatina di Lecce, e che aveva debuttato nell'anno precedente con *Il Gioiello* al Teatro Nuovo di Napoli, presentò sulle scene del massimo teatro partenopeo il 22 febbraio l'*Odda di Bernaver*, opera seria di Emanuele Bidera, principali esecutori Paolo Barroilhet, Giovanni Basadonna, Pietro Gianni, Eloisa e Almerinda Manzocchi. Il lavoro ebbe mediocre successo, che peggiorò a Milano, alla Scala, quando vi comparve il 16 maggio 1840.

Andiamo incontro, ora, ad un capolavoro, al *Giuramento* di Saverio Mercadante, il celebre e ingiustamente obliato compositore altamurano. « Non avrei mai creduto che prima di morire avessi potuto avere alla Scala un esito più brillante della *Elisa e Claudio*; eppure ciò successe col *Giuramento* ». Così Mercadante comunicava, a Francesco Florimo, l'esito della sua nuova opera, la quale fu proclamata, e rimane, il suo capolavoro, come si legge anche nella « Gazzetta musicale di Milano », anno 1850, nella polemica contro il Fétis: « Il *Giuramento*, lavoro che ottenne gli applausi di tutto il mondo, e su cui per avventura sorgerà più che altrove la musica di Mercadante ».

La « Gazzetta Privilegiata » di Milano, nel N. 70 dell'11 marzo 1837, scriveva, tra l'altro: « Con una dottissima armoniosa musica il maestro Mercadante ha saputo piacevolmente trattenere i numerosissimi spettatori ieri sera nel gran Teatro della Scala. La sola introduzione, che nella seconda scena finisce con un quartetto con coro, può dar fama e rinomanza ad un compositore, colpiti tanto all'improvviso quell'eccellente fattura che i gridi di « Viva il maestro » uscirono spontanei anche dalle persone meno facili a pronunziare la loro franca approvazione e le più difficili a manifestare il proprio assentimento di compiacenza. Per Bacco, di musica, e bella musica, ne abbiamo tanta in questo spartito da prestarne ad un paio di moderni maestruzzi. Ecco un operone, e lo è, giuro al Cielo, in fatto di scienza e di armonia, e bene spesso di gradevole melodia. Un componimento nel quale possono notarsi tanti pezzi di merito in primo grado, meritava proprio l'accoglienza che ieri sera gli fece il pubblico. Non so quante e quante volte dopo ciascuno dei tre atti il maestro sia stato chiamato da numerosi applausi, ecc. ».

Pompeo Cambiasi, nel noto libro: « La Scala », indica la prima rappresen-

tazione dell'11 marzo, con ottimo successo, che si mantenne nelle 6 repliche successive, dovute troncarsi per la fine della stagione. Riapparve però, come prima opera, nella stagione successiva, accolta nuovamente con tale entusiasmo da doversi ripetere per 36 sere. Ne furono ottimi interpreti, alla prima rappresentazione, Sofia Schberlechner, Marietta Brambilla, Francesco Pedrazzi, Orazio Cartagenova. Il soggetto, di Gaetano Rossi, fu tratto dall'*Angelo tiranno di Padova*, di Victor Hugo; ed è lo stesso che servi ad Arrigo Boito per il libretto della *Gioconda* di Ponchielli.

La sera del 15 aprile andò in scena alla Canobbiana di Milano, *Maria di Provenza*, opera semiseria del maestro Giuseppe Rustici; essa fu accolta senza soverchio entusiasmo nelle 10 sue rappresentazioni. Gli interpreti furono Gabriella Santolini, Giovanni Battista Milesi, Orazio Cartagenova e Vincenzo Galli. L'autore, che con essa si presentava per la prima volta al pubblico, non ritenne la prova; epperò *Maria di Provenza* fu l'unica opera da lui composta e fatta rappresentare.

Nella stessa stagione, senza che risulti la data precisa, Pietro Raimondi, che si era già affermato con *Il Ventaglio*, fece dare, al Teatro Nuovo di Napoli, *Il tramonto del sole*, versi di Anacarsi Macedonio, con gli artisti Luigi Fioravanti, Pietro Neri, Raffaele Casaccia, la Zappucci, la Merola, la Barretti.

Lo stesso autore dette poco dopo (30 maggio) al San Carlo della stessa città, un'altra sua opera nuova, *La Vinclida*, su libretto di Giuseppe Sapio, interpretata da Paolo Barroilhet, Eloisa e Almerinda Manzocchi, il Setti, il Menna.

Nella stessa stagione, senza però che se ne conosca la data precisa, risulta andata in scena, al Carlo Felice di Genova, *Isabella Spinola*, opera seria di Giocondo Degola. Mancano altre notizie.

La prima opera inscenata nella stagione estiva (teatro Canobbiana, 14 giugno) fu *La bella Celeste degli Spadari*, che Pietro Antonio Coppola, compositore siciliano, aveva musicato su libretto di Calisto Bassi. L'esito, per le 10 rappresentazioni, fu buonissimo, come annota il Cambiasi, il quale ci fa sapere che la cantarono Barozzi-Beltrami, Giovanni Battista Milesi, Sebastiano Ronconi, Vincenzo Galli.

Il 24 giugno allo stesso teatro si dette *L'Ammalata ed il consulto*, farsa di Giuseppe Manusardi, su libretto del già citato Bassi. Causa il suo esito cattivo, non si ebbe alcuna replica. Principali interpreti Teresa Melas, Carlo Guasco, Vincenzo Galli e Carlo Leoni.

Nè miglior esito ebbe, nello stesso teatro il 27 successivo, Giovanni Luigi Bazzoni, compositore milanese, col *Salvator Rosa*, rappresentato per una sola sera, nonostante l'accurata interpretazione della Barozzi-Beltrami, del tenore Conti, del baritono Bocconini e del basso Cipriani. Il Bazzoni, che neanche l'anno precedente era stato fortunato a quel teatro con la farsa: *I 3 mariti*, abbandonò l'Italia trasferendosi a Parigi.

Nella stagione autunnale si dettero quattro nuovi melodrammi, due a Napoli e due a Milano.

Mariano Obiols, nato a Barcellona nel 1809, trasferitosi in Italia nel 1831, presentò, alla Scala, la sera del 5 settembre, la nuova opera *Odio e Amore* su libretto di Felice Romani. Il Cambiasi annota che l'esito fu buono e che si ebbero 12 rappresentazioni. Cantarono lo spartito Sofia Schoberlechner, Felicita Bayllou Hilaret, Francesco Pedrazzi, Orazio Cartagenova, Gennaro Luzio, Carlo Schmidl,

nei « Dizionario dei Musicisti », scrive che il lavoro fu poco apprezzato, pur rivelando il bel talento musicale dell'autore. Questi non tentò più le scene e ritornò in Spagna ad occupare il posto di direttore del Liceo Musicale di Barcellona.

Pure alla Scala, il 26 successivo non ebbe favorevole incontro l'opera buffa *Il rapimento* del maestro siciliano Placido Mandanici. Librettista: Gaetano Rossi. Interpreti: gli stessi dell'opera precedente ad eccezione del Cartagenova, sostituito da Ignazio Marini.

Dobbiamo, ora, registrare un trionfo per il *Roberto Devereux*, di Donizetti, libretto di Cammarano (teatro S. Carlo, 2 ottobre), cantato da Paolo Barroilhet, Giovanni Basadonna, Teofilo Rossi, Giuseppina Ronzi-De Begnis e Almerinda Granchi. Il Cicconetti ha giudicato il lavoro: « Delicata e geniale composizione, condotta con vena di stile limpidissimo, con pregio di soave immaginativa e di tratti maneggiati con artificio pari alla leggiadria della invenzione: nella quale tutto è animato, tutto di squisito gusto, e dove le passioni si manifestano con molta verità senza l'esagerazione, in cui spesso sogliono dare i maestri. Per tralasciare gli altri passi tutti pieni di bellezze, noterò che si segnarono nel favore del pubblico la cavatina del soprano, il duetto fra tenore ed il secondo soprano, insigne per la cabaletta che è la più bella, originale e filosofica che mai scrivesse, e l'aria dei tenore, di grazia e di affetto inimitabile. Solo, e non a torto, fu incolpata la mancanza dei cori. »

Pure in autunno venne rappresentata (ne ignoriamo la data precisa) *L'Americano in fiera* del napoletano Nicola Gabrielli, su libretto di Andrea Passaro; interpreti Lorenzo Salvi, Luigi Fioravanti, l'Ambrosini (figlio), il Salvetti, la Bucini, la Manzi, i quali la interpretarono al teatro del Fondo.

Nella stagione invernale si dettero altre due opere di Pietro Raimondi al Fondo di Napoli.

Esse sono (entrambe di genere comico) *Palmatella maritata* (su intreccio di Andrea Passaro, esecutori Luigi Fioravanti, Giovanni Basadonna, Capranica (figlio), Elisa Orlandi, la Manzi-Salvetti); e *Gli artifici per amore*, libretto di Raffaele d'Ambra, cantata da Luigi Lablache, dal Sanquirico, dal Mazza, dall'Antoldi, da Almerinda Manzocchi e dalla Schirolli.

Il compositore Alessandro Nini, esordì, l'11 novembre, al teatro S. Bartolomeo di Venezia, con *Ida della Torre*, che ebbe esito felicissimo. Mancano altre notizie, come non ne abbiamo per quanto riguarda la data di rappresentazione, su le seguenti altre quattro opere datate nella stagione invernale:

Valeria la cieca del palermitano Salvatore Sarmiento che con tale lavoro (intreccio di Leopoldo Tarantino) iniziò la sua carriera di compositore. Fu rappresentata al Nuovo di Napoli ed ebbe applausi di incoraggiamento. Interpreti: Lorenzo Salvi, Ambrosini (figlio), Luigi Fioravanti, la Terracciano e la Barili.

Il giorno degli equivoci, opera buffa dello spoletano Paolo Fabrizi, libretto di Marco d'Arienzo.

I due pedanti, primo lavoro del ventenne palermitano Salvatore Agnelli, accolto con favore.

Francesca da Rimini di Emanuele Borgatta, datasi al Carlo Felice di Genova, mentre le tre precedenti si dettero al Nuovo di Napoli.

Ed eccoci alle due ultime novità operistiche dell'annata:

Il Lillo, che aveva già dato nel 1837 *Il gioiello* a Napoli, presentò alla Fenice

di Venezia, la sera di S. Stefano, un'altra sua opera: *Rosmunda in Ravenna*, con la quale si riaprì il teatro, ricostruito dopo l'incendio di cui si è parlato. Librettista Amalia Paladini, e interpreti Carolina Ungher, Eugenia Tadolini, Elisabetta Casali, Napoleone Moriani, Achille Ballestrani e Giorgio Ronconi.

La sera successiva Vincenzo Fioravanti, il geniale maestro romano, figlio dell'altro compositore Valentino, presentò al giudizio del pubblico del teatro Nuovo di Napoli, l'opera buffa: *Il ritorno di Pulcinella* (o di *Columella*) dagli studi di *Padova* (libretto di Andrea Passaro). Successo entusiastico e l'opera fu rappresentata per circa 80 anni in moltissimi teatri. Gli interpreti della prima rappresentazione furono: Raffaele Mirate, il Nadauro, il Natale, il De Nicola, il Papi, la Bertrand, la Guidarini.

GIUSEPPE DE NAPOLI.

Il mito della canzone popolare

A ogni ricorrenza della festa di Piedigrotta i giornali si abbandonano da cinquant'anni alle solite descrizioni folkloristiche e alle inevitabili querimonie sulla fine della « vera canzone ». Ma finora non ci sembra che sia stata mai segnalata l'importanza non trascurabile di questa festa caratteristica che ci fa assistere ad un fenomeno estetico del più grande interesse: vale a dire al processo di formazione della canzone popolare. Perché, diciamo subito a scanso di equivoci, noi non crediamo alla poesia e all'arte popolare in genere, considerata come creazione anonima e collettiva di popolo, bensì ad un genere di arte individuale, che può diventare popolare e quindi anonimo.

Ma poiché si parla di arte popolare contrapposta ad un'arte aristocratica, in che cosa si distingue — si potrà domandare — l'una dall'altra? Arte popolare, aveva detto il Jenroy nel suo libro sull'origine della poesia lirica in Francia, è arte fatta « non dal popolo ma per il popolo ». Giosuè Carducci ritiene che sia « quella che si svolge in un giro di idee e di sentimenti derivati o ispirati dalla natura paesana e dalla vita reale ». Benedetto Croce infine, che in un suo libro recente ha riesaminato lucidamente la questione, osserva che la differenza non è che nel tono. L'arte popolare non sarebbe che « espressione di semplici sentimenti in semplici forme ». Ora, se vogliamo riferirci al campo più particolarmente musicale, dobbiamo dire che l'espressione « popolare » risponde a una semplicità strofica con ritmi di danza, che si contrappone alla ricchezza e complessità ritmica e strofica dell'arte aristocratica. La differenza fondamentale e sostanziale è tutta qui.

Il creatore in Occidente della prima musica e poesia popolare si può dire che sia stato Sant'Ambrogio. Egli introduce nel canto liturgico del V secolo, nel quale domina il ritmo oratorio, le strofe semplici di metri trocaici, allo scopo di fare partecipare il popolo alle funzioni religiose. Alla salmodia, eseguita dai cantori professionisti nel coro, si contrappone così l'innodia, cantata da tutti i fedeli. La distinzione da allora si è sempre conservata. E nel canto liturgico all'innodia ambrosiana, succedono le *prose* e le *sequenze*, che presentano gli stessi caratteri di

semplicità ritmica. Un esempio tipico della distinzione fra questo genere di canto e la salmodia è nel *Dies irae* di Tomaso da Celano, che è composto dagli stessi elementi melici del *Libera* dell'Ufficio dei Morti.

La distinzione fra forme aristocratiche e forme popolari si perpetua nel periodo polifonico. Al madrigale e al mottetto del '500 si contrappongono la lauda o la villanella, che non sono composizioni di origine popolare, come si è ripetuto troppo spesso, ma che diventano popolari. La distinzione dura nella musica del Seicento, in cui al madrigale, che si modella su quello polifonico, si contrappone l'arietta, in forma strofica. Ma si tratta sempre di espressioni individuali, spesso anzi con carattere di preziosità, anche se è ignoto il nome dell'autore, e non già popolari nel senso di anonime e collettive.

Bisogna parlare piuttosto, se si vuol considerare l'elemento collettivo e anonimo, di arte regionale, e quindi, nel campo della poesia, di arte dialettale: poiché solo la regione può imprimere per la sua stessa struttura geologica un carattere particolare di unità e un senso di continuità alle più differenti manifestazioni artistiche. Ma anche qui non bisogna trascurare l'elemento individuale. Gavino Gabriel, in un libro interessantissimo sui *Canti di Sardegna*, parla dei cantori della Gallura, poeti analfabeti, ma aedi nel senso antico della parola, che creano sui modi tradizionali della regione canzoni che presto diventano anonime. Ora, in una sfera più evoluta, accade lo stesso fenomeno a Napoli. Molte canzoni che si credono popolari, nel senso di anonime o collettive, e fra queste la famosissima e belliniana *Fenesta ca lucive*, sono notoriamente di Guglielmo Cottrau, un francese, stabilitosi a Napoli, che dal 1825 al '35 pubblicò una raccolta di canzoni napoletane. Nè può sembrare strano che uno straniero abbia potuto far questo, poiché uno straniero può cogliere forse meglio che un nativo, l'*ethos* di una data regione. Nè senza importanza è il fatto che altre canzoni popolari napoletane siano di Pergolesi, di Mercadante, di Paisiello, di Donizetti: di autori cioè non precisamente napoletani.

Tornando alla festa di Piedigrotta, noi vediamo dunque come in essa appaiono mescolati i caratteri individuali e collettivi della canzone, e come si operi la trasformazione di un'espressione individuale in una espressione collettiva. Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Libero Bovio e tutti i musicisti che hanno rivestito di note i loro versi, sono degli aedi non differenti da quelli della Grecia e da quelli che sopravvivono in Sardegna. Se non ci fosse la stampa, le loro canzoni e le loro musiche diventerebbero molto più rapidamente anonime e sarebbero fra pochi decenni considerate schietta creazione di popolo. Ma il fatto che siano tramandate a memoria e che spesso si ignori, solo dopo pochi anni della loro apparizione, il nome degli autori, chiarisce sufficientemente quello che abbiamo accennato fin da principio: la formazione del mito della canzone popolare. La quale, concepita come creazione anonima di popolo, per una logica estensione del principio democratico che ha dominato finora nel pensiero, non è che una delle tante superstizioni del secolo XIX.

S. A. LUCIANI.



Nuova luce sul Trecento

Di ballate monodiche del Trecento si avevano fin'ora notizie vaghe, quelle che soprattutto risultavano dai trattatisti e dai novellieri. Il grande numero delle composizioni polifoniche arsnovistiche fiorentine aveva quasi fatto trascurare la ricerca e lo studio, non meno preziosi, dei testi monodici. Ecco che si fa una luce. Nino Pirrotta, che ha già pubblicato un importante saggio del Trecento a proposito del Sacchetti, esamina nella *Rassegna musicale* quelle intonazioni monodiche, che occorrono frammiste alle polifoniche, nel notissimo Codice Laurenziano Palatino 87, a cui se ne sono aggiunte poche altre, in seguito alla scoperta, fatta or è qualche anno da Mons. Gino Borghesio, di un prezioso codicetto musicale, più antico di tutti quelli fin qui conosciuti dell'ars nova. Si tratta di una quindicina di intonazioni originariamente monodiche. Saremmo però in errore se dall'esiguità del loro numero fossimo indotti a pensare trattarsi di opere polifoniche tramandate dai manoscritti in forma incompleta, prive cioè della voce inferiore.

Dai trattati e dalla novellistica dell'epoca, come s'accennava, si ricava che la ballata monodica esisteva nella pratica musicale del Trecento e che godeva tale vitalità da sovrachiarare di gran lunga, come ricchezza e abbondanza di produzione, l'arte dei discantisti, invertendo così decisamente il rapporto numerico indicato dalla tradizione dei codici. Esistevano infatti fra i due generi, e influivano non poco sui modi e le possibilità della loro diffusione, differenze ancor più nette di quel che non si creda, in ciò che concerne gli aspetti tecnici. Le intonazioni condotte secondo le complesse regole del discanto e del mensuralismo esigevano dagli esecutori perfetta conoscenza della ritmica e della notazione e una tecnica vocale sicura così dell'agilità come dell'intonazione; qualità non certo del tutto comuni. La difficoltà di riunire un insieme di abili cantori fu non ultima fra le ragioni della scarsa diffusione della musica polifonica, di cui non si ricontra mai menzione nelle descrizioni letterarie di trattenimenti musicali.

Nel criticare le superstiti intonazioni monodiche, delle quali le più derivano da ambiente fiorentino, intorno alla metà del secolo, le altre da una regione non precisata certamente dell'Italia settentrionale, il Pirrotta ritiene che esse siano fra le espressioni più raffinate. La forma di origine popolare, della ballata monodica, fatta propria da artisti aulici, dà veste musicale ad una lirica curialesca e dotta (sono infatti fra i rimatori di esse Niccolò Soldanieri, messer Gregorio Calonista, e perfino messer Giovanni Boccaccio). Vari indizi concordano in questo senso: l'essere state ammesse a repertori polifonici, la ricchezza della ritmica col correlativo di una notevole finezza di notazione, l'annoverare fra gli intonatori, per le melodie del Laureziano, tre maestri noti come polifonisti: i due già citati e, per una sola composizione, il perugino Niccolò del Proposto.

Le caratteristiche ritmiche dimostrano l'ossequio a un tipo tradizionale, che però nel proprio ambito non escludeva la manifestazione del gusto e dell'iniziativa personale dell'intonatore aulico, nella finezza di particolari con cui anche i dati che provengono dalla consuetudine sono arricchiti e potenziati, avvalendosi di una notevole abilità tecnica. Al contrario il sentimento tonale e armonico rivelato dalle intonazioni monodiche implica concezioni così totalmente diverse da quelle che erano consuete e familiari agli intonatori polifonici che proprio in questo campo dobbiamo ritenere di attingere più da vicino alla caratteristica essenziale degli elementi operanti in questa zona quasi sconosciuta e insospettata della musicalità del Trecento, tanto forte si dimostra la suggestione imperiosamente esercitata sulla personalità pur non irrilevante dei singoli intonatori.

Poiché la lirica monodica va considerata, rispetto all'arte polifonica, ciò che il linguaggio corrente è rispetto al linguaggio artistico; come non è possibile valutare e comprendere l'uno senza un riferimento nella conoscenza dell'altro, così su molti punti le caratteristiche della ballata ci potranno rendere ragione del divenire del madrigale e della caccia. Da un confronto complessivo l'arte dei discanti ap-

pare ancor più chiusa e appartata, quasi astratta e consapevole di un proprio scopo musicale, si che perfino il testo poetico vi appare avere un valore estetico accessorio, soltanto quale pretesto di figurazioni musicali. Nella intonazione monodica invece l'atteggiamento estetico è quello più naturale in una forma d'arte popolare e popolareggiante; essa tende cioè non all'affermazione di una intuizione personale e soggettiva del creatore, ma a trarre il proprio effetto dal consenso prodotto negli ascoltatori dal risuonare di corde di una sensibilità comune.

Per la professione di musicista

Un articolo, con questo titolo, ha pubblicato il maestro Pizzetti su *La Tribuna* del 4 dicembre, per commentare una mozione, proposta dal Sindacato Fascista Nazionale dei Musicisti al recente Congresso di Napoli, con la quale, dopo avere « constatato il fenomeno di spopolamento degli Istituti musicali dovuto al loro carattere *esclusivamente professionale* e alla mancanza di possibilità di avviamento ad altri studi dopo avere intrapreso quelli musicali » si proponeva « che fossero emanate tempestive provvidenze da parte degli organi competenti per arginare il lamentato spopolamento, orientando e sviluppando l'ordinamento degli Istituti musicali su una base prevalentemente culturale (particolarmente durante il primo periodo di studi) oltre che professionale ».

L'articolo, non approvando i rimedi proposti dalla suddetta mozione, dimostra con validi argomenti come l'ordinamento dei Conservatori ed Istituti di musica debba invece rimanere rigorosamente professionale. E così egli conclude:

« Chi chieda di esservi ammesso deve considerare la conoscenza e pratica della musica non come una piacevole attività complementare ricreativa dello spirito, ma come la sua attività di elezione, quella che egli vorrà esercitare sino all'ultimo giorno della sua vita. E in quanto poi alla responsabilità ed al rischio connessi alla scelta degli studi musicali, se il rischio è soprattutto da una parte, la responsabilità è soprattutto dall'altra, cioè maggiore e più grave in chi accoglie nella scuola, in seguito a certe determinate prove, il giovane scolaro, e lo guiderà e lo istruirà poi; tocca proprio agli esaminatori e agli insegnanti assumere la responsabilità di indirizzare un giovane per quella strada già da essi percorsa, o rimandarlo perché ne trovi e ne scelga un'altra per lui migliore.

« D'accordo che l'ordinamento degli studi nei Conservatori musicali e Istituti pareggiati possa essere migliorato, soprattutto nei riguardi delle materie complementari e della cultura

letteraria in specie. E d'accordo che una maggiore importanza e una maggiore estensione data all'insegnamento delle lettere e della storia potrà anche servire a far buoni critici o musicologi di certuni che rimarrebbero altrimenti mediocri musicisti. Ma nei Conservatori di musica si deve entrare proprio e soltanto per studiare e praticare la musica a scopo professionale; non ci deve entrare se non chi sia stato fornito dalla natura di speciali doti musicali e chi senta di amare e di poter continuare ad amare la musica sopra ogni e qualsiasi altra attività ».

Il maestro Pizzetti, nella seconda parte del suo articolo, riconosce che il lamentato spopolamento, esiste realmente, ma anziché attribuirne la causa all'ordinamento scolastico, ritiene che sia una logica conseguenza della diminuita possibilità di esercitare la professione con soddisfacente rendimento « poiché le macchine di riproduzione o di trasmissione delle esecuzioni musicali hanno diminuito di moltissimo il desiderio di esecuzioni dirette, le quali, a differenza di quelle trasmesse dalle macchine, richiedono sempre qualche sacrificio di tempo e di denaro e impongono qualche disagio ».

Però l'illustre maestro parmense non condivide il pessimismo sulla catastrofica situazione delle attività musicali. Secondo lui, queste continueranno a vivere. Pur diminuendo dal lato quantitativo, dovranno trovare però « la loro ragione d'essere, il loro diritto d'essere nella qualità, nell'essere cioè non già oggetto di passatempo e di mero divertimento, ma espressione eccellente d'arte vera e propria ».

Per il Pizzetti non è un male, in conclusione, dal punto di vista dell'arte, quel lamentato spopolamento degli Istituti musicali.

Parallelamente ad una diminuita richiesta di attività musicale — egli osserva — sono accresciuti gli aiuti e le iniziative del governo — ed in modo particolarissimo in Italia — per attenuare il danno.

E con questo severo e giusto ammonimento conclude l'interessante articolo:

« Ma perché anche i professionisti della musica, come tutti gli altri lavoratori, possano sentire — ed esserne orgogliosi — quella che, nel discorso pronunciato il 10 novembre del '34 per l'insediamento del Consiglio delle Corporazioni, il Duce definì « l'uguaglianza degli uomini dinanzi al lavoro, inteso come dovere e come diritto, come gioia creatrice che deve dilatare e nobilitare l'esistenza, non mortificarla o deprimerla », bisogna che anche i professionisti della musica siano tali da poter considerare la loro professione come una attività avente nella vita della Nazione una ragione d'essere, una funzione, un valore. E bisogna che coloro cui spetta la responsabilità di preparare i musicisti professionisti di domani li scelgano tali, per le doti e in quanto

numero, che nella vita della Nazione essi non abbiano mai a doversi sentire dei parassiti ma possano sentirsi dei veri e propri e degni collaboratori ».

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, fasc. 5-6, 1937

C. CARAVAGLIOS: *Il contenuto poetico e il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti napoletani.* — R. ALOYS MOOSER: *Un musicista spagnolo in Russia alla fine del XVIII secolo.* (Prime ricerche su i due soggiorni alla corte russa di Martin i Soler, dall'estate del 1782 all'agosto 1794 e dal 1796, o dal 1798 alla morte, 1806. L'epigrafe sulla tomba lo dice nato nel 1756, 18 genn., mentre i lessici lo dicono nato il 5 marzo 1754. In russia egli scrisse 3 opere russe, *Goré Bogatyr Kossométovich*, cioè *Il prode K.*, 1789, in 5 atti, *La melomania*, 1790, *Fedoul e i suoi figli*, 1791; l'opera italiana, *La festa del villaggio*; 5 opere coreografiche, *Didone abbandonata*, 1792, *L'oracolo*, *Amore e Psiche*, *Tancredi*, *Il ritorno di Poliarce*, e una cantata). — F. VATELLI: *Le opere comiche di G. B. Martini.* (Autografi nella Bibl. del Liceo musicale di Bologna. Composizioni fra il 1726 e il 1746. Un'azione teatrale, 1726, con 3 personaggi i cui nomi ricordano quelli degli intermezzi, Serpilla, Melissa, Grilletta. Tre intermezzi *La Dirindina*, 1737, *L'impresario delle Canarie*, 1744, *Il maestro di musica*. E un altro intermezzo romanzesco *Don Chisciotte*. Il Vatielli studia specialmente le allusioni alle maniere di cantare, sia nel libretto, sia nella musica, in rapporto alle *Riflessioni sul canto del Mancini*). — H. HOLLÄNDER: *G. Mahler.* — J. PROD'HOMME: *Julien Tiersot.*

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, novembre 1936.

A. CAPRI: *Palestrina.*

La Rassegna Musicale. - Torino, novembre 1936.

N. PIRROTTA: *Lirica monodica trecentesca.* — A. PARENTE: *Natura estetica dell'armonia.* — EDIT.: *Voci aggiunte a un Dizionario dei musicisti italiani contemporanei.* (G. Tocchi, P. Clausetti, M. Pilati, N. Rota). — G. GAVAZZENI: *Realismo musicale.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, dicembre 1936.

V. RAELI: *Appunti per una storia milanese*

della musica. (Luisa Recli Biancardi, artista mecenate patriotta).

Rassegna Dorica. - Roma, 20 dicembre 1936.

F. CÀNDIDA: *Critica della critica.* — A. BRUSCANI: *Debussy e il suo tempo.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1936.

M. D. CALVOCORESSI: *Un singolare documento su Mussorgski.* (Le memorie di Goleznichtchek-Kutuzof su Mussorgski, nelle quali si contesta il carattere realistico di alcune opere di lui). — H. PRUNIÈRES: *L'opera italiana del '700.* (Un capitolo d'un libro di imminente pubblicazione). — J. HERSCHER-CLÉMENT: *L'opera di C. Koechlin.* — P. DUKAS: *La musica e l'originalità.* — L. GUICHARD: *E. Satie e la musica gregoriana.* — A. SUARÈS: *Pensieri sulla musica.* (Sulla IX di Beethoven). — R. BERNARD: *Recensione del balletto Harnasie di Szymanowski.* — A. HÛRFFÈ: *Les Leçons des Ténèbres di Couperin.* — A. CASSELLA: *Lettera a H. Prunières.* (Replica a una recensione del libro di L. Cortese).

Le Ménestrel. - Parigi, 13, 20, 17 novembre; 4 dicembre 1936.

W. L. LANDOWSKI: *A proposito del centenario dell'« Esmeralda »* (di V. Hugo, musica di Louise Bertin).

J. CHANTAVOINE: *Liszt, padre di famiglia.* — A. HUTH: *Wagner veduto dai suoi critici.* — A. HUTH: *Il museo wagneriano a Triebchen.*

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, settembre, ottobre 1936.

H. POTIRON: *Il Congresso internazionale di Francoforte.* — L. SERGENT: *L'introito della 2ª domenica dell'Avvento.*

Le Guide du concert. - Parigi, 20, 27 novembre; 4, 11, 25 dicembre 1936.

J. BRUYR: *Un'intervista con M. S. Rouseau.*

P. SOCCANNE: *Meyerbeer* (continua nei fascicoli del 4 e 11 dicembre).

A. GASTOUÉ: *Su i vecchi Noël.*

Le Guide musical. - Parigi, novembre 1936.

A. LAURENT: *Gli inizi della musica occidentale.* — G. FERCHAULT: *Bayreuth 1876-1936.*

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, novembre-dicembre 1936.

J. ELLIOT: *I Lieder.* (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf). — E. BLOM: *Il musicista in Aldous Huxley.* — F. BAKER: *La vita privata dell'artista.* (Note su F. Heseltine).

Monthly Musical Record. - Londra, dicembre 1936.

A. EINSTEIN: *L'opera.* (A proposito del viaggio a Londra dell'Opera di Stato di Dresda e di un'intervista di R. Strauss, sulla possibilità di un'opera permanente in quella città. Ricorda i pareri di Wagner e di Verdi, entrambi sfiduciati della possibilità di un teatro a repertorio. Propone pertanto di trasformare l'istituzione Sadler's Wells in un Grand Opéra, che produca cantanti, suonatori, direttori e compositori. Forse non riuscirà mai a rivaleggiare con le istituzioni italiane, tedesche, francesi, ma questa non è una ragione per non tentare di fiancheggiare i festivals internazionali del Covent Garden con una buona Opera stabile nella capitale). — E. WELLESZ: *La versione originale delle sinfonie di Bruckner.* — E. LOCKSPEISER: *Chabrier e Wagner.*

The Musical Times. - Londra, dicembre 1936.

T. DUNHILL: *In morte di Eduardo German.* — H. DAVIES: *La musica nei primi tempi dell'Australia meridionale.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, dicembre 1936.

A. EHRMANN: *Natale di Brahms.* — R. SCHULTZ: *La musica come forma d'arte sociale.* — W. SICHARDT: *Musica popolare delle Alpi.* — J. MÜLLER-BLATTAU: *Il canto popolare tedesco all'estero.* — F. HERZOG: *Schering contro Beethoven.* (A proposito delle interpretazioni letterarie e programmatiche delle musiche di Beethoven, che lo Schering continua da qualche anno, prima rimprovera lo Schering di avvicinarsi alle tendenze critiche di Paul Bekker, in quanto questi è un israelita, poi censura il metodo dello Schering, al quale nega qualsiasi serietà e valore scientifico). — E. LAUER: *Strumenti a fiato.* — K. HERBST: *Relazioni della musica con la radio.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 11, 18, 25 novembre; 2, 9 dicembre 1936.

F. JARITZ: *Per la « musica da casa » tedesca.*

B. HEID: *Il vero Bruckner.*

E. RHODE: *La moderna musica nordica.*

F. VON LEPEL: *La « Melusine » di Beethoven.*

M. MUCHE: *Weber e Marschner.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 13, 20, 27 novembre; 4, 11 dicembre 1936.

E. WURM: *Nietzsche e la musica.* — F. WEINGARTNER: *Il posto della grande ouverture Leonora nel Fidelio.* (Contro la tesi di Mahler, seguita da B. Walter). — R. PETZOLD: *« Ad uso dei conoscitori e degli amatori ».* (A sostegno della « musica da casa »).

A. LORENZ: *Fusione di timbri nell'orchestra di Bruckner.* — W. MECKBACH: *Il « Titus » di Mozart.* — R. PETZOLD: *Una sconosciuta opera di Händel.* (Jupiter in Argos, cioè Perseo e Andromeda). — W. ALTMANN: *Statistiche delle operette* (nei teatri tedeschi dal 1935 al '36: J. Strauss figlio: 2532 rappr. di 9 opere; Léhar: 2410 di 16; Kollo 1304 di 17; Millbeker: 1136 di 9; Raymond: 863 di 3; Götz: 829 di 10; Zenneke: 771 di 11; Zeller: 699 di 3; Stolz: 587 di 15; Suppé: 512 di 6).

H. PILLNEY: *Sul completamento della quadrupla fuga alla fine dell'« Arte della fuga » di J. S. Bach.* — R. TENSCHERT: *Minna Wagner* (nel centenario del matrimonio).

H. JENKNER: *Come si ascolta la musica oggi.* — H. SCHMIDT GARRE: *Musica medioevale.*

J. SCHUMACHER: *Problemi musicali degli strumenti elettrici.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, dicembre 1936.

P. RAABE: *Weber.* — G. WOLTERS: *2 inediti valzer per pianoforte di Weber.* — O. KRÖLL: *Weber e Baermann.* — W. THOMAS: *Weber nella politica.*

A. MAECKLEBURG: *Weber di fronte alla musica italiana.* (Certamente Weber non ammirava troppo la musica italiana specialmente nella forma nella quale egli l'aveva sotto gli occhi. Come Spontini guardava un po' dall'alto la musica del suo connazionale Rossini, poichè gli sembrava troppo superficiale, difettosa di grandezza e di dignità, così Weber spregiava tutto ciò che era più caratteristico della musica italiana, soprattutto ciò che di essa sollecitava il facile piacere attraverso il virtuosismo vocalistico. In

confronto gli sembrava la musica tedesca assai più profonda, contrapponendo al piacere sensuale di episodi staccati un'opera d'arte in sé conclusa, dove tutte le parti si riuniscono e unificano in una bella integrità. Da una lettera del 1820 risulta che, rappresentandosi a Dresda la nuovissima opera italiana di Meyerbeer *Emma di Resburgo*, egli giustificava il grande successo di quest'opera con il predominio assoluto che il gusto italiano godeva in quella città, mentre a Berlino il successo non sarebbe stato uguale. E s'indignava, sentiva ribollirsi il sangue, nel vedere che un artista tedesco, dotato di una propria forza creatrice, preferisse diventare imitatore, soltanto per conquistare un successo certamente momentaneo. Questa valutazione della musica italiana non gli impediva di comporre, mentre era direttore a Breslavia, una *Romanza siciliana*, con motivi saraceni e siciliani, per flauto con accompagnamento di orchestra, e nel 1811 una canzonetta sulle parole « D'ogni amator la fede è sempre malsicura » e un'altra « Che mai ti possa lasciar d'amare ». Se non apprezzava la musica di Rossini, Weber ammirava invece quella di Spontini, la studiava, la dirigeva, ne stimava l'ideale artistico. E senza dubbio la composizione e lo spirito di Spontini influenzarono parecchio l'arte di Weber. Il *Fernando Cortez* di Spontini fu la prima opera che Weber presentò a Praga, dopo averla instancabilmente studiata e concertata). — E. BRANDT: *Weber come direttore della cappella di Eutin*. — A. WUTZKY: *Il trionfo dell'Oberon*.

Musica Sacra. - Regensburg, dicembre 1936.

W. LIPPARDY: *La settimana di Francoforte*.
— W. WIDMANN: *Cori liturgici regionali*.

Neues Musikblatt. - Magonza, dicembre 1936.

EDIT.: *L'organo tedesco*.

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, dicembre 1936.

R. GERBER: *Weber e lo spirito tedesco*. — K. WERLE: *Il canto di Natale in un mezzo millennio*. — F. MÜLLER: *Le variazioni su « Dorina bella » di Weber*.

SVIZZERA

Le Rythme. - Ginevra, dicembre 1936.

G. COMPAGNON: *Improvvisazione*. — B. REICHEL: *Ascoltare la musica con gli occhi aperti*.

Dissonances. - Ginevra, novembre 1936.

R. ALOYS MOOSER: *L'orchestra da camera di Basilea*.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 dicembre 1936.

G. GÖHLER: *Il tempo in Mozart*. — E. G. WOLF: *L'espressione musicale*.

— 15 dicembre 1936.

H. GOLDSCHMIDT: *Che cos'è il realismo musicale?* — H. STUCKENSCHMIDT: *Tempo regolato e tempo libero*.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, dicembre 1936.

F. KRIEG: *Pensieri sull'avvento e desideri di Natale*. — O. EBERSTALLER: *Organi giganteschi* (A complemento delle statistiche riferite: Organo della Parteihalle di Norimberga, 1936, con 5 manuali e 220 voci).

Musica. - Vienna, dicembre 1936.

C. L.: *Bruckner come maestro di cori*.

AMERICHE

Modern Music. - New York, novembre-dicembre 1936.

A. EINSTEIN: *Musica nazionale e universale*. (« In conclusione non vi è una musica internazionale, ma vi è una musica universale; soltanto quando un grande uomo è grande musicista trascende la sua nazione per imprimere al mondo la sua propria immagine »). — D. TAYLOR: *Per la Radio*. — F. LABUNSKI: *Una nuova generazione polacca*. (Si tratta dell'associazione dei giovani musicisti polacchi fondata a Parigi nel 1907 dall'autore insieme con Perkowski, Wiechowicz, Czapski, allo scopo di far conoscere la loro produzione per mezzo di una casa editrice, di una rivista, e dell'organizzazione dei concerti Ormutz).

Ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio di « Musica d'Oggi » preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'ABBONAMENTO PEL 1937. Il quale può essere versato anche sul nostro CONTO CORRENTE POSTALE 32 - 069.



Onoranze a Puccini a Brusselle

La sera del 16 dicembre scorso Giacomo Puccini è stato degnamente commemorato al Teatro Reale della Monnaie, a Brusselle. Tutti ricordano che il grande operista italiano, afflitto da un atroce male, chiuse gli occhi in una clinica della nobile città belga, che tanto lo amava e nella quale le sue opere hanno sempre goduto, e tuttora godono, la più larga popolarità.

Si rappresentò per l'occasione la *Bohème* (la 700ª rappresentazione in quel teatro) in un'ottima edizione, che ebbe un esito felicissimo sopra tutto per merito degli interpreti italiani inviati dall'Ispettorato del Teatro, e cioè la signora Augusta Oltrabella (Mimi), la signorina Elisa Farroni (Musetta), Dino Borgioli (Rodolfo), e Armando Daddò (Marcello).

La sala era sfolgorante di un pubblico eletto, nel quale si notavano la quasi totalità degli Ambasciatori accreditati a Brusselle, il Borgomastro Max, eminenti rappresentanze delle Lettere e delle Arti, il Barone Guido Artom, Direttore dell'Istituto di Cultura Italiana nel Belgio, i Direttori del Teatro della Monnaie, membri del Governo belga, fra cui il Ministro della Pubblica Istruzione Hoste, ecc. ecc. Nell'intervallo fra il primo e il secondo atto, ebbe luogo l'inaugurazione del busto del Maestro, dovuto all'insigne scultore belga Eugène de Bremaecker e assai ben riuscito. Prese per primo la parola il R. Ambasciatore S. E. Preziosi, che rivolse calorosi ringraziamenti all'indirizzo del Belgio e di tutti coloro che avevano reso possibile la commemorazione. Risposero lo Scabino delle Belle Arti della città di Brusselle Huisman van den Nest e il Ministro Hoste, esaltando con elevate parole l'arte pucciniana e i legami artistici e sentimentali fra i due paesi.

All'indomani dello spettacolo, una targa con un medaglione del de Bremaecker veniva murata sulla casa dov'era la clinica radiologica che ospitò Puccini negli ultimi giorni di sua vita e dove egli morì il 29 novembre 1924. Parteciparono a quest'altra cerimonia, che si svolse

in modo solenne e commovente, numerose personalità e un folto gruppo di ammiratori del glorioso compositore. Anche questa volta un fervido discorso fu pronunziato da S. E. l'Ambasciatore d'Italia.

A tutte le onoranze furono presenti il figliuolo di Puccini, Antonio, con la sua Signora. La Casa Ricordi fu in esse rappresentata dal Barone Guido Artom.

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Imelda», parole e musica di Adolfo Gandino, al Comunale di Bologna (10-XII-1936)

Il successo di questa nuova opera in tre atti, vincitrice dell'ultimo concorso Baruzzi, è stato vivissimo, con applausi a scena aperta e numerose chiamate all'autore ed agli interpreti, tutti eccellenti: il maestro Del Campo, la Pacetti, Civi, Pasero, Basiola, Venturini, la Ticozzi ecc.

Il libretto, scritto con vivezza di immagini, si ispira ad una cronaca della gloriosa epoca comunale bolognese (già celebrata da moltissimi altri scrittori e storiografi), quando il celebre Studio della città turrata era potente richiamo agli studiosi di tutto il mondo.

La vicenda è semplicissima. Imelda Lambertazzi ama Bonifazio del Geremei, ma l'idillio è ostacolato dalla inimicizia politica tra le famiglie. I fratelli della fanciulla la sorprendono a convegno nelle sue stanze con Fazio ed accesi dall'odio uccidono barbaramente il giovane gettandone il cadavere in un sotterraneo. Imelda, dopo essere rinvenuta dal terrore che l'aveva tramortita, è guidata da una sottile striscia di sangue a rintracciare il cadavere di Fazio che bacia teneramente. Poi succhia un veleno e si uccide.

Il Gandino ha saputo dare giusto risalto, oltre che al contrasto d'amore, anche all'odio tra le fazioni cittadine.

Circa la musica, che la critica ha pure giu-

dicato con molto favore, riportiamo il giudizio de « La Nazione »:

« I tre atti, vivaci nell'intreccio, hanno ognuno un proprio colore ed una propria decorazione musicale: nel primo c'è tutta la grande corallità nella più pura espressione melodrammatica — ed il maestro Gandino è, in questo campo, un tradizionalista —; nel secondo premezza la passione dei due protagonisti, con un duetto incantevole e con musica profondamente sentimentale, tanto nel lirico quanto nel drammatico e nell'ultimo c'è la tragedia resa a tinte forti.

« Tutta l'opera è pervasa da un senso di poesia che aderisce strettamente all'azione scenica. Il Gandino si è valso di un strumentale moderno, senza esagerare né in colore, né in ritmica. La frase è trattata non a melodie per così dire a tipo scolastico, ma quasi sempre in stile declamato melopeico. Il finale del primo atto è di una tale imponenza da non trovare confronti nella lirica moderna ».

I primi spettacoli scaligeri

Falstaff, che dall'inizio dell'Ente autonomo ricompare alla Scala per l'ottava volta, ha lietamente inaugurato l'attuale stagione il 26 u. s.

La viva e nitida esecuzione orchestrale di De Sabata (che già aveva diretto l'opera verdiana anche la stagione scorsa) e l'eccellente complesso di cantanti (Stabile, Badini, Nesi, Bertoni, Landi, Nardi; la Coniglia, la Elmo, la Casazza, la Favero) hanno ancora una volta assicurato il più caloroso successo allo spettacolo.

Tra il primo e il secondo atto è stato inaugurato e aperto al pubblico il nuovo ridotto, la cui sobria eleganza ha destato la generale ammirazione. Il Podestà di Milano avv. Pesenti pronunziò una breve e brillante allocuzione, nella quale rivolse vivo elogio alla Direzione del nostro Massimo per la geniale iniziativa e additò alla riconoscenza della cittadinanza milanese i senatori Borletti, Crespi e Treccani, alla munificenza dei quali è dovuto se oggi la Scala possiede un ridotto degno della sua fama.

Secondo spettacolo della stagione (27 u. s.) è stata la ripresa della *Mignon*, la vecchia ma tuttora piacente opera di Thomas.

Nuova nella parte della protagonista era Gianna Pederzini, che ha riportato un grande successo personale. Tito Schipa ha dato al suo personaggio la consueta arte di cantante e di attore, e hanno validamente completato l'ottimo insieme la Carosio e il basso Pasero.

Eccellente la concertazione di Ghione e la regia di Frigerio.

A quattordici anni dalla prima memorabile esecuzione fattane da Arturo Toscanini alla Scala nel dicembre 1922, che diresse l'opera anche nelle seguenti riprese del 1924 e del 1926, e dieci anni dopo quest'ultima, è riappar-

sa, la sera del 30 u. s., nello stesso teatro che la vide nascere, *Dèbora e Jaéle* di Ildibrando Pizzetti.

Il successo decretato all'opera nelle su dette esecuzioni, la successiva sua assenza dai cartelloni scaligeri per un tutt'altro che breve periodo di tempo e la conoscenza fatta nel frattempo dal pubblico milanese di tutti gli altri drammi pizzettiani che a quello seguirono, spiegano l'intensa attesa e il vivo interesse suscitati da questo ritorno di *Dèbora e Jaéle* alla Scala.

Non è qui il caso di rifare la storia della concezione pizzettiana del dramma musicale, delle sue origini, dei modi entro cui esso prende forma.

Tutto ciò è noto per essere stato ampiamente illustrato da molteplici indagini di critici e di studiosi.

Importa piuttosto stabilire se, vista a una distanza di tempo che permette di giudicarla nei suoi valori essenziali, *Dèbora* dimostri di possedere e conservare quegli elementi che fanno degna e capace l'opera d'arte di vivere oltre il fluire del tempo, indipendentemente dalle teorie ispiratrici e al di fuori del dibattito delle opinioni. In tal senso questa ricomparsa alla Scala aveva per *Dèbora* il valore di una importante prova. Come questa sia stata superata è attestato in modo indiscutibile dal rinnovato e pieno consenso del pubblico milanese, che già al suo apparire aveva sentito e valutato in *Dèbora* una umana, potente, non peritura opera d'arte, consapevole sin da allora che a questo lavoro sarebbe spettato un giorno un posto dei più notevoli e significativi nel teatro lirico contemporaneo.

Alla concertazione e direzione dell'opera ha atteso questa volta lo stesso autore, ottenendo dal coro, dall'orchestra e dagli interpreti dei suoi personaggi una fervida, vibrante, impeccabile esecuzione.

Anche questa volta *Dèbora* era impersonata da Elvira Casazza, sempre apprezzata per la sua chiara dizione e per la vigoria dell'accento. La parte di Jaéle era affidata a Maria Carbone, giovane e intelligente artista, e quella di Sisera a Ettore Parmeggiani: entrambi nuovi per le rispettive parti, ed entrambi, vocalmente e scenicamente, efficaci. Ottima Mara la Palombini ed ottimi tutti gli altri: il Nesi (Iufla), il Baccaloni (Hever), il Baronti (Bàrùk), ecc. Animata la regia di Frigerio, belle le scene di Scajoli.

Del *Tristano e Isotta*, datosi il 9 c. m., non possiamo che esaltare la magnifica e appassionata interpretazione che ne ha offerto il maestro Victor De Sabata e dovremmo ripetere quanto già detto al riguardo in occasione dell'altre sue indimenticabili edizioni di alcuni anni or sono.

In palcoscenico si disimpegnarono con onore: i due protagonisti la Campagna (in sostituzione della Cobelli indisposta, che poi ri-

SONATA in Si

Achille Longo
(1927)

Allegretto $\text{♩} = 116$

con *And.*

un poco pesante *un poco rubato*

rit. appena a tempo

pp

p *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *mp*

p *mp* *f*

molto ritmato e colorito

f *ruvido*

f e bizzarro *cresc.*

ff a scampanio

molto

sempre f *poco dim.*

pp subito *fresco e leggero*

poco sf *pp* *mf* *molto*

... ritmato e colorito

4

ruvido *f e bisarro*

cresc. *fff luminoso* *molto*

pochissimo rit. *meno f*

a tempo *ampio e sereno*

p *mf* *p* *pp*

senza *cal.*

prese la parte) ed il Voyer che, specie plasticamente, hanno dato bel rilievo alle figure dei protagonisti.

Ottimo Kurwenald, come sempre, Rossi-Morelli, e una eccellente Brangiana Cloe Elmo.

Teatro Reale dell'Opera

In poco più d'un mese (la stagione si è iniziata l'8 dicembre) si sono rappresentate otto opere, delle quali due nuove per Roma: *Nerone* di Mascagni diretto dall'autore, principali interpreti Pertile e la Carosio, e *Madame Sans-Gêne* di Giordano (maestro Serafin, la Somigli, De Luca, Zilliani, Ghirardini). Entrambi gli spartiti hanno avuto ottima accoglienza e procurato numerose chiamate agli autori ed agli interpreti.

Il maestro Serafin ha presentato anche accuratissime edizioni di *Falstaff* (Stabile, la Tassinari, la Oltrabella, la Stignani, l'Alfano, Malipiero, Ghirardini, De Paolis); di *Aida* (la Cigna, Merli, la Giani, Borgioli, Vaghi); di *Lohengrin* (con Gigli, che per la prima volta cantava l'opera a Roma, la Somigli, la Stignani, Borgioli, Vaghi).

Il maestro De Fabritis ha diretto *Sansone e Dalila*, di nuovo allestimento (Merli e la Stignani), e *Monon* di Massenet (la Tassinari e Gigli).

Ultima opera andata in scena, che ritorna al Reale dopo sei anni e vivamente desiderata, è stata *Dafni* di Mulè. Il maestro Serafin ne ha offerto una pregevolissima edizione, dando ottimo e poetico rilievo all'elemento pastorale ed a quello elegiaco che costituiscono la nota dominante dello spartito.

Nelle parti principali si sono assai distinti la Somigli, la Giani, Egidi, Maugeri, De Paolis. L'opera ha ottenuto un successo oltre ogni dire caloroso, con numerosissime chiamate anche all'autore presente.

Assisteva allo spettacolo il Duce. Ammirata in molte opere la regia di Piccinato e di Govoni, l'allestimento scenico di Ansaldo, e — nel *Falstaff* — la coreografia di Romanoff. Bene diretti dal m.^o Conca i cori.

* GENOVA (Carlo Felice). — L'inaugurazione della stagione invernale ha avuto quest'anno particolare solennità poiché è avvenuta con *Fiamma* di Respighi, nuova per Genova. Si è avuta così una degna rievocazione dell'illustre compositore. Sono intervenute tutte le principali autorità ed il Ministero della Stampa e Propaganda ha voluto associarsi alla manifestazione con un telegramma del dott. De Pirro.

L'opera è piaciuta assai, ed è stata ammirata la direzione del maestro Marinuzzi e l'interpretazione della Cigna, di Civil, di Tagliabue, della Benedetti, della Giri, ecc.

Come seconda opera si è data la *Lucia di*

Lammermoor, diretta da Marinuzzi, con Toti Dal Monte e Malipiero.

* TORINO (Carignano). — La stagione lirica del Regio si è iniziata col *Matrimonio segreto* di Cimarosa, diretto da Berrettoni, interpreti Tomei, l'Adami Corradetti, la Menotti, la Cristoforeanu, Manurita, Di Lello. Prima dello spettacolo il giornalista Eugenio Bertuetti ha fatto una rievocazione del glorioso Carignano, ora del tutto rinnovato.

Successivamente, il maestro Binetti ha diretto *Don Giovanni* di Mozart, protagonista Galeffi, altri interpreti la Turner, l'Adami Corradetti, la Oliviero, il Benoni, l'Alessio, Noto.

* NAPOLI (S. Carlo). — Il maestro Guarnieri ha diretto *Nabucco* (Franci, Dolci, la Jacobo, la Buades) e *Tristano e Isotta* (Tafuro, la Pauly, la Toini, Beuf). Il maestro Vitale ha presentato *I quattro rusteghi* (la Tess, la Sassone Soster, la Carabelli, Molinari, Perulli, ecc.) e *La Bohème* (la Pampanini, la Ferroni, Zilliani, Stracciari, Sassanelli).

* TRIESTE (Verdi). — Finora, direttore Bellezza, sono andate in scena: *Un ballo in maschera* (l'Arangi Lombardi, la Nicolai, Marcato, Galeffi, poi l'Helm Sbisà, la Nicolai, Marcato e Bassiola), *Fedora* (Dalla Rizza, Wesselowski, Manachini) e *Arabella* di Strauss (signore Dalla Rizza, Gatti, Perea Labia, Masetti Bassi, signori Balaban, Ederle e Cirino).

Prima della stagione ufficiale si era avuta una graditissima rappresentazione di *Maria Egiziaca* di Respighi, diretta da Luigi Toffolo, con la Caniglia e il baritono Bernardi. Il mistero è piaciuto moltissimo. Su di esso aveva tenuta una dotta conferenza, all'Istituto di Cultura, il maestro Vito Levi, con esemplificazioni musicali del maestro Costantinides.

* PARMA (Regio). — Nuova per la città ha avuto esito liettissimo, diretta dall'autore assai festeggiato, *La farsa amorosa* di Zandonai, principali interpreti Botti, Maugeri, Noto, la Fersula.

Nel corso della breve stagione sono anche andate in scena, direttore Capuana, *Simon Boccanegra*, *Tristano e Isotta*, *Lucia* (Toti Dal Monte e Zilliani), *Tosca* (la Pacetti, Malipiero e Montesanto), *Samaritana* di Dino Furlotti (la Brionne, Vanelli e Lilli).

* BARI (Petruzzelli). — Diretta dal maestro De Angelis si è data *Turandot* (la Surani, Melandri — poi la Monti e Binetti — e la Perris). Il maestro Mucci ha presentato poi *L'Amico Fritz* (la Mangini, De Muro Lomanto, Tavanti) e *Manon Lescaut* (la Sauteri, Melandri e Tavanti). Diretta ancora dal maestro De Angelis è andata in scena *La Bohème* (la Perris, la Mangini, Sinnone, Tavanti).

* MODENA (Municipale). — A *I pescatori di perle* (maestro Pais, De Franceschi, la Gentile) ha fatto finora seguito *Lohengrin* (Civil,

l'Albanese, Viviani, la Minghini Cattaneo e il Mongelli).

⊗ MILANO (Puccini). — La breve stagione natalizia comprendeva *Rigoletto*, *Cavalleria e Pagliacci*, *Butterfly*, *Bohème*, *Fedora*. Direttori i maestri Puccetti e De Tura, principali interpreti le signore Varetti, Samà, Foresta Majoli, De Marchis, e i signori Albanese, Pravadelli, Cunego, Campagnano, ecc.

⊗ BOLOGNA (Duse). — Il maestro Tommasetti ha diretto *Turandot* (la Monti, la Pedretti, De Bernardi), *La Traviata* (la Pagliughi, Salsedo e Montanari); *Cavalleria rusticana* (la Romagnoli, Bova e Togliani); *I Pagliacci* (Garnero e Roggio); *Butterfly* (la Roman e Bova).

⊗ SAVONA. — Ottima accoglienza hanno avuto le due opere promesse, entrambe nuove per la città e dirette da Del Cupolo: *Turandot* (la Burck, Lo Giudice) e *I quattro rusteghi*.

⊗ ALESSANDRIA (Municipale). — Con *Bohème* si è inaugurato il teatro lirico sperimentale che si propone di facilitare, ai giovani provvisti di mezzi artistici, la carriera teatrale. Ha pronunciato un discorso esplicativo il maestro Nino Antonellini. Nell'opera pucciniana hanno riscosso unanimi consensi Bianca Ziliani, Andrea Benatti, Colombo Scipione, Enrico Weimar. Il successo si è ripetuto pure per il *Don Pasquale* cantato da Diana Micelli e Giulio Pedrollo, e per *Il Trovatore* (tenore Ugoletti, Juanita Toso, Pina Ulisse, baritono Ferrari).

Direttore il maestro Zeetti.

⊗ REGGIO E. (Ariosto). — A *Madama Butterfly* (la Sasso e Vannucci) hanno seguito *Trovatore* (la Sasso, la Ferraris, Borracelli), *Un Ballo in maschera* e *Rigoletto*.

Direttore il maestro Castelmonte.

⊗ A TRESIGALLO (Ferrara) si è inaugurato un nuovo teatro delle corporazioni, alla presenza del ministro Rossoni, con *Il Barbiere di Siviglia* (maestro Mario Mascagni, la Mero, Franci, Manurita ecc.).

⊗ ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — *Bohème* (m.° Ferrari, Lolita Marco, Miguel, Gonzales — due artisti spagnoli profughi — De Surra) a RAVENNA. — *Trovatore* (m.° Cataldi Tassoni, Gambetta, Borgonuovo, la Maroli, la Ulisse) a MANTOVA. — *Rigoletto* (m.° Podestà, Bassioli, Civil, la Pagliughi) a FORLÌ.

⊗ Grandissimo successo ha avuto a MONACO, rappresentato per la prima volta in Germania, *Il campicello* del maestro Ermanno Wolf Ferrari in presenza dell'autore, del R. Console generale d'Italia, di numerose personalità del mondo culturale di Monaco e con eccezionale concorso di pubblico. L'opera è stata ripetute volte applaudita alla fine di ogni atto ed anche a scena aperta e si è chiusa con vivissime ovazioni all'autore che è stato chiamato alla ribalta alla fine dello spettacolo.

CONCERTI

MILANO

⊗ QUARTETTO. — Accompagnato assai bene dal pianista Gimpel, Bronislaw Hubermann ha ottenuto anche questa volta calorosi applausi da un foltissimo pubblico, specie dopo una *Sonata* di Hindemith, quella in *sol magg.* di Brahms e l'altra in *si min.*, per violino solo, di Bach.

La nuova stagione è stata inaugurata dalla valente violinista Gioconda De Vito. Essa presentò anche due applaudite nuove composizioni: *La fontana malata* di Rossellini e alcuni *Canti siciliani* di Principe.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Una forza ricca di avvenire è apparso il violoncellista Janigro, presentatosi in un programma arduo e vario. Sicuro accompagnatore, al piano, Alfredo Rossi. — Nelle successive serate furono pure applauditi il pianista Giorgio Pozzan (anche come autore di una briosa *Estasi*) e la cantatrice Alfani Tellini (al piano Favaretto), esecutrice sicura sia nelle liriche antiche che in quelle moderne da lei presentate.

Un distinto e numeroso uditorio ha richiamato il concerto del maestro G. A. Fano, presentatosi nella doppia veste di direttore d'orchestra e di compositore. Come tale fu molto applaudito per un *Andante* e *Allegro con fuoco*, per pianoforte e orchestra, e per *Due Poemi* per canto e grande orchestra.

Si distinsero nel primo brano la pianista Santamato e nei *Poemi*, l'Arangi Lombardi.

⊗ TEATRO DEL POPOLO. — Il violinista Nathan Milstein ha dato nuova prova della sua bravura, specie con un suggestivo *Canto ebraico* di Castelnuovo Tedesco, con alcune pagine di Paganini e un *Moto perpetuo* di Musorgski-Milstein.

⊗ SALA SAMMARTINI. — Al quarto concerto di «Un'ora di musica» hanno partecipato il violoncellista Silva e la cantatrice Rachele Casella. Piacque particolarmente il *Preludio*, *Aria* e *Finale* di Goffredo Petrassi, per violoncello e pianoforte.

Uno speciale concerto fu dedicato a commemorazione di Respighi. In programma *Deità silvane* e la *Lauda per la natività del Signore*, nuova per Milano e che interessò vivamente l'uditorio. Interpreti i soprani Micelli e Fioroni, il tenore Heinz e la Camerata milanese del Madfigale, diretta dal maestro Nicola Janigro.

⊗ UFFICIO CONCERTI. — In quest'ultimo mese si sono avvicendati pregevoli esecutori quali i pianisti Lucienne Delforge, M. A. Warrot e Alessandro Chasen ed il violoncellista Gabor Rejtő (nella serie dei grandi interpreti); ed il pianista Mierowski ed il basso Urbanic

nella serie comune. Nel concerto Rejtő è piaciuta assai l'originale *Sonata in do diesis* (Colorazioni di fiamme) di Musella.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Il primo tenuto dall'Università Popolare e dal Sindacato musicisti ha avuto ad interpreti la soprano Diana Micelli (come novità eseguì una lirica di L. Spezzaferri, *Rododendro*, e un fresco *Canto di Capinera* di Bettinelli) ed il violinista Livio Vasini.

Il maestro Primo Casale ha diretto la serata inaugurale del G.U.F. alla quale ha partecipato l'orchestra d'archi, di recente costituzione, «Juvenilis lympa». È piaciuto un nuovo poema sinfonico *Ulisse* i cui autori hanno mantenuto l'incognito.

L'Associazione Artiste e Laureate ha presentato la pianista Elena Marchisio di Torino con l'arpista monzese Anna Maria Foglia; e la violoncellista fiorentina Clelia Chelotti Tacchini; tutte assai festeggiate.

Al Filologico, Benedetto Marcello è stato ricordato con un discorso del m.° Magni Duflocq e interpretazioni musicali della soprano Guastalla, della pianista Maffezzoli e del violoncellista Caruana.

ROMA

⊗ ADRIANO. — Altri tre concerti Molinari, il 6, 13 e 16 dicembre. Al primo, in cui piacque anche una *Canzone* e *Musetta* di Nordio, ha partecipato assai applaudito Hubermann nei *Concerti* di Beethoven e di Brahms. — Nella seconda udizione venne fatta conoscere una *Sinfonia* in un solo movimento del giovane americano Barber, e Giesecking ebbe un grandissimo successo nel *Concerto N. 5* in *mi bem.* di Beethoven, e soprattutto nei *Canti della stagione alta* di Pizzetti che un critico ha definito «ampia, sana, italiana e veramente bella composizione». — Con l'intervento della Principessa Maria, del Duce e dell'Ambasciatore di Germania, si è svolto l'ultimo concerto Molinari, per scopi benefici e con un programma di musica italo-tedesca.

Il maestro giapponese Hidenaro Konoye ha ottenuto i migliori consensi dopo un brano di musica della Corte giapponese, da lui trascritto.

Vittorio Gui, oltre pagine di Berlioz, Brahms, Franck, Weber ecc. ha presentato come novità assoluta *La visione di Ezechiele* di Porriño, che ha incontrato completamente il favore del pubblico e della critica, i cui giudizi riportiamo altrove. L'autore ed il direttore sono stati ripetutamente evocati.

Nelle sue due udizioni, Calusio ha diretto la *Passacaglia* di Bach-Respighi, il *Concerto in do min.* di Beethoven (ottima pianista la Fischer), pagine della *Pisanella* di Pizzetti e di De Falla.

Ha poi ceduto la bacchetta al giovane russo Markevitch che ha diretto due sue composi-

zioni: *Canto d'amore* e *Rebus*, benissimo accolte, ma che hanno suscitato vive discussioni per la loro arditissima modernità.

⊗ S. CECILIA. — Da ricordare specialmente i concerti del Quartetto Belga Pro Arte, ottimo soprattutto nel *Quartetto in la min.* di Beethoven, e del Trio italiano. Quest'ultimo ha eseguito anche il *Trio in la* di Pizzetti e la *Sonata a tre* di Sammartini nella trascrizione di Casella.

⊗ FILARMONICA. — Bel successo del giovane violinista Giorgio Ciompi in un arduo programma. — Il Quartetto di Roma ha presentato un *Quartetto in mi magg.* di Rito Selvaggi.

Da ricordare inoltre una austera commemorazione di Pergolesi, ad iniziativa del Governatorato, con discorso del prof. Girardi ed esecuzione di musica dello Jesino.

⊗ QUARTETTO. — Si è avuta una serata prevalentemente di musiche di Casella che ha pure diretto il gruppo orchestrale; solista al piano la signorina Rossi. — Successivamente l'Orchestra romana da camera è stata diretta dal maestro Gilberto Gravina in un interessante programma. Nel *Concerto in sol magg.* di Beethoven per piano ed orchestra si è distinto il pianista Franz Osborn.

FIRENZE

⊗ TEATRO COMUNALE. — Vittorio Gui ha aperto la stagione presentando per la prima volta il *Concerto da chiesa* di Dall'Abaco nella revisione di René Bâton, ed inoltre pagine della *Pisanella* pizzettiana, di Beethoven, di Strauss e l'ouverture *Belfagor* di Respighi.

La novità del secondo concerto, diretto da Mario Rossi era costituita dalla *Sinfonia italiana* (il popolo ed il profeta) di Veretti, accolta con molti applausi anche all'autore presente.

Nella successiva udizione Massimo Freccia, oltre composizioni di Weber, di Ravel, di Strauss, diresse il *Concerto in re magg.* per violino e orchestra di Brahms (ottimo solista Vasa Priboda) e, nuova per Firenze, l'impressione sinfonica *Record*, di Tocchi, che piacque.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Tra i più notevoli ricordiamo quelli del Trio italiano al Lyceum (in programma anche il *Trio* del Clementi, del quale Casella ha elaborato e sviluppato le parti degli archi), e del Duo Bonucci-Casella alla Sala Bianca.

TORINO

⊗ E.I.A.R. (Teatro di Torino). — Si sono avvicendati sul podio i maestri Tansini, Gui, Freccia e Falloni. Il primo ha presentato anche le Danze dell'opera *Maria di Magdala* di Pedrollo e (con la cooperazione di Mainardi) il *Concerto in mi min.* di Dvorak.

La novità del programma di Gui (in cui era pure compresa la *Pastorale* di Bach nella trascrizione dello stesso direttore) era costituita dal *Salmo XI* per coro e orchestra di Petrossi, che fu giudicata composizione molto importante e nobilissima. Ne riportiamo altrove le critiche della stampa.

Al concerto Freccia — in cui piacque un *Pezzo concertante* di Ghedini — partecipò valorosamente Milstein, nel *Concerto in re maggiore* per violino.

Falloni, infine, diresse la *Quinta*, brani della *Pisanella* di Pizzetti, *Moldava* di Smetana ecc.

VENEZIA

⊗ L'Accademia di Musica Antica ha dedicato la seduta inaugurale del nuovo anno per commemorazione di Benedetto Marcello, con un discorso della prof. Olga Camilla, la quale commentò pure i vari brani del programma che comprendeva due *Salmi*, il *Concerto grosso in re min.* e la *Sonata in si bem. magg.*, trascritte per pianoforte da Tagliapietra, una *Cantata* realizzata pianisticamente dal prof. Polacco, che diresse pure alcune esecuzioni, ecc.

BOLOGNA

⊗ Tra le molte udizioni recentemente tenute vanno particolarmente ricordate quelle del Gruppo Strumentale italiano e del violoncellista Bonucci al Quartetto; del Quartetto Bolognese e della giovane pianista Elda Alberti al Circolo della Stampa.

NAPOLI

⊗ ACCADEMIA NAPOLETANA CONCERTI. — Si sono avuti due importanti concerti al teatro S. Carlo: uno del pianista Giesecking e l'altro del violinista Milstein.

⊗ CAMERATA NAPOLETANA. — Successo della pianista ungherese Fischer, vincitrice del concorso Liszt. In altra manifestazione il violinista Carlo La Spina e la pianista Imma Nannarecchia hanno avuto molti applausi.

⊗ ACCADEMIA NAPOLETANA CONCERTI. — Il quarto concerto è stato tenuto dal Trio Casella, Poltronieri, Bonucci. In programma anche un *Trio* di Margola.

⊗ SALA MARTUCCI. — Il Quartetto Ausonia (Cantani, Valente, Cocchi e Rocca), nella sua prima udizione di quest'anno ha eseguito con vivo successo il 13° *Quartetto* di Beethoven ed il *Quartetto* « dalla mia vita » di Smetana.

PALERMO

⊗ TEATRO MASSIMO. — Gino Marinuzzi, festeggiatissimo dai suoi concittadini, ha iniziato la breve stagione sinfonica dell'Ente autonomo con due concerti. Nel primo, in gran parte dedicato a commemorazione di Respighi (del quale si eseguirono la prima *Suite* di *Antiche Arie e Danze per liuto*, la *Toccata* — mirabi-

le solista al piano Ornella Puliti Santoliquido — e *Pini di Roma*) presentò anche la 2° *Overture* di Toni e fu un magnifico interprete della *Quinta* di Beethoven.

Nel successivo concerto, Marinuzzi oltre la *Sesta* e pagine di Strauss, di Sibelius e di Verdi, diresse due composizioni di autori siciliani, nuove per Palermo ed entrambe accolte con grande favore: *Vendemmia* di Mulè e un episodio del balletto *Persefone* di Pietro Ferro.

Nel terzo concerto della stagione, il maestro Franz von Hoesslin ha diretto la *Terza*, il preludio dei *Maestri cantori* e — novità per Palermo, assai applaudite — *La Mer* di Debussy ed il *Concerto* di Petrossi.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Ha inaugurato la nuova annata il pianista Borowsky. Nel programma erano anche compresi *Due Preludi* di Ferruccio.

⊗ CONSERVATORIO. — Per commemorazione di Pergolesi, il maestro O. Zilno ha diretto *La serva padrona* (signorina Cipri, signor F. Mercurio), preceduta da brani di altre opere del compositore marchigiano, interpreti le signorine Cavarretta, Todaro, Battaglia.

VARIE DALL'ITALIA

⊗ Il Trio De Rosa-Zanettovich-Lana ha avuto molti applausi all'Ateneo di TRIESTE.

⊗ Elisabetta Oddone ha commemorato Pergolesi alla Pro Cultura di MONZA ed a gli Amici della musica di ANCONA, con la cooperazione musicale della cantatrice Teresa Vaccari, della violinista Albertina Ferrari e della pianista Maria Colombo.

⊗ A CREMA, un coro di 300 voci istruito e diretto dal maestro Gherardo Crivelli ha interpretato musiche di alcuni maestri concittadini (Bensi, Bottesini, Cavalli, Pavesi, Petrali ecc.).

⊗ Agli Amici della Musica di UDINE si sono avvicendati il Quartetto Poltronieri, il violoncellista Silva, il pianista Giesecking, il Quartetto Lener.

Pel Gruppo Universitario friulano, il Trio di Udine ha dato un concerto interpretando anche la *Rapsodia di Settembre* dal *Trio in la* di Pizzetti.

⊗ Un bel programma (Mozart, Schumann, Brahms) ha svolto a PADOVA il Quartetto Lener col concorso del pianista Renzo Lorenzoni.

⊗ Il maestro Armando Carloni è stato festeggiato a PESARO, a quel Liceo, alla presenza di tutte le autorità. Di lui ha parlato il professor Mario Caraguso, e Amilcare Zanella ha diretto varie musiche in un concerto vocale-strumentale.

⊗ Il maestro La Rotella ha inaugurato la stagione sinfonica a BARI. In programma anche un brano della sua *Corsaresca* e la *Sicilia canora* di Mulè.

Il Trio del Liceo, in altra serata, ha eseguito anche il *Trio in la* di Pizzetti.

Successivamente è stato applaudito il violinista Francesco Antonioni.

⊗ Marinuzzi ha diretto al Savoia di MESSINA, anche ivi festeggiatissimo, un concerto sinfonico con composizioni già presentate giorni prima a Palermo.

⊗ Gli ultimi concerti a CAGLIARI hanno avuto ad interpreti la cantatrice Andreina Rissone (al piano A. Zedda), il pianista Brugnoli (interprete anche di un *Poemetto* di Copertini) ed il Quartetto Sardo (Carmelo e Ottavio Caocci, Teresa Floris, Oscar Crepas) che ha fatto un felicissimo debutto.

⊗ Al Civico di SASSARI sono stati festeggiati la pianista Vera Gobbi Belcredi ed il violoncellista Luigi Silva (al piano il maestro Barini), il quale ha anche fatto conoscere *Traccas* di Porriano, nella sua trascrizione violoncellistica.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ Grande è stata l'attività concertistica della distinta pianista Ornella Puliti Santoliquido. Oltre le città alle quali abbiamo accennato in questo e nel precedente fascicolo, essa ha avuto calorosa accoglienza a BUCAREST (quattro serate di cui una con l'orchestra Molinari), a CLU (pure con orchestra), a LIPSI. Nei concerti orchestrali esegui, fra l'altro, *I canti della stagione alta* di Pizzetti, *Concerto* di Sgambati, *Fantasia* di Montani, *Toccata* di Respighi. Gli autori compresi nei concerti puramente pianistici furono Vivaldi, Scarlatti, Giuranna, Labroca, Petrossi, Martucci, Rocca, Fuga, Pratella, Casella.

⊗ La clavicembalista Corradina Mola, dopo un giro nella provincia francese, ha suonato ancora una volta a PARIGI eseguendo pure una *Sonatina in Trio* che Florent Schmitt ha scritto per lei.

⊗ L'*Umoresca* « Kessyana » di Nordio è stata eseguita a VILLACO e KLAGENFURT dal pianista Kessissoglù; e a VIENNA da Nino Rossi.

⊗ Il pianista Eriberto Scarlino ha tenuto applauditi concerti a LUGANO ed alla Tonhalle di ZURIGO. Nel programmi, musiche di Scarlatti, Martucci, Zanella ecc.

⊗ La cantatrice Maria Fiorenza Ciampelli ha avuto, recentemente, assai vivi successi a BERLINO, DRESDA, AMBURGO, HANNOVER, CHEMNITZ, ecc.

⊗ La Dante Alighieri di NUOVA YORK ha commemorato degnamente Ottorino Respighi all'Auditorium del Palazzo d'Italia. Ha parlato di lui J. C. Falbo ed ha seguito un programma di sue musiche, interpreti i componenti il Trio Pascarella, il tenore Di Primo ecc.

⊗ Anche a RIO DE JANEIRO si è ricordato Respighi a quell'Istituto Nacional de Musica, con un concerto di sue musiche dirette dal maestro Oscar Lorenzo Fernandez ed un discorso del prof. Andrade Muricy. Assisteva l'Ambasciatore d'Italia ed un pubblico elettrissimo.

⊗ L'orchestra della Radio El Mundo ha eseguito a BUENOS AIRES, al Teatro Opera, la *Sinfonia in 4 tempi* di Malipiero.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

Mi servirebbe assai la facilità di penna di certi critici, abili a tal segno da riempire due colonne di giornale riferendo sulla ripresa di *Trovatore*. Potrei parlarvi delle sinfonie di Beethoven (IV e VIII escluse, non so per quali ragioni...), dell'*Incompiuta* di Schubert, di *Morte e Trasfigurazione*, e del troppo Wagner che invadono a sazietà i programmi dei troppi concerti parigini. Talvolta le ho viste annunciate lo stesso giorno, in due concerti! Qualche respiro ci è dato dai « festivals » di musica russa.

Immagino però che interessi poco sapere se il direttore d'orchestra Tizio preferisca l'Allegretto della *Settima* (quando si dice *Settima* si sa ch'è sempre quella di Beethoven...) in tempo di marcia funebre, oppure se Sempronio batta il temporale della *Sesta* in quattro anziché in due; errori incoscienti o voluti, ma sempre errori.

Scopo delle mie lettere è parlare delle novità che, in quantità, sovrabbondano. Giudicando dell'affluenza nelle sale da concerto, penserei che in tal materia, la richiesta del pubblico sia inferiore all'offerta degli autori.

L'orchestra O.S.P., diretta da Monteux, ha eseguito una *Suite* di Manuel Rosenthal ispirata alla *Giovanna d'Arco* di Joseph Delteil. Musica ritmicamente viva ed orchestralmente abile: qualità abituali dei giovani. A mio parere ci vorrebbero quelle qualità che non si ottengono col solo studio per ambientare musicalmente quel personaggio poetico ch'è Giovanna. È vero che il libro di Delteil è sovente di un verismo troppo crudo, e che le sue « boutades » letterarie non sono fatte per la musica. Perché prescoglierlo? Se nel libro leggiamo che all'incoronazione di Carlo VII si udiva la Marsigliese, tale « boutade » ci fa sorridere, ma se l'udiamo, questo anacronismo ci sembra per lo meno ingenuo. Così anche certi effetti di jazz.

Partitura scritta col solito garbo e tecnica si-

cura da Paul Pierné è la *Rapsodia Lorraine*. Molta curiosità ha destato il *Concerto* per violino ed orchestra di Alban Berg, scomparso recentemente, lasciando un'opera inedita *Lulu*. Il libretto di Wedekind promette assai meno di *Wozzek*, magnifico libretto di Büchner, che è certamente una delle ragioni maggiori per spiegare il relativo successo che ebbe l'opera. Il *Concerto* per violino, per quanto un poco caotico, dimostra che Alban Berg, pur seguendo le orme del suo maestro Schönberg, non mancava di una certa personalità. Ma è rimarchevole l'indecisione del linguaggio musicale. Ciò lo renderà di una esecuzione poco grata. Non v'è dubbio che il Berg ci ha lasciato troppo presto. L'ultimo tempo, l'impiego del corale, lo strumentale da maestro lo provano. La partitura è scritta con suoni reali. Osservo che fu Umberto Giordano il primo a lanciare l'idea della scrittura a suoni reali.

Un poco tardi, ma ancora in tempo per non amarle troppo, Parigi ha udito le *Variazioni sopra un tema di Mozart* di Reger. Quel tema delizioso mi fa pensare ad una figurina di porcellana affidata alle cure di un elefante.

Salvo pochissime eccezioni non amo il concerto per violino ed orchestra. Quello della signora Germaine Tailleferre, con ricordi di jazz, si lascia ascoltare.

Il giovane Français, lanciato dai salotti più o meno intellettuali, continua a promettere. *Feu sentimental* ha ancora e sempre un linguaggio grazioso ma un poco fiaccone. *Fra Angelico*, leggenda di Gaston Litaize, premiato al concorso Rossini, anch'essa solo una promessa. Lo *Scherzo* del balletto *Le diable dans le Couvent* di Eugène Bozza, premio di Roma, è una pagina piacevole e colorita che avrà successo.

Antoine Mariotte ha ridotto per orchestra le sue *Impressions Urbaines* composte per pianoforte. Siamo nel campo della musica genere metallurgico che va da Honegger a Mossolov: rumore che vorrebbe essere musica, o musica che è rumore?

Una *Suite Ungherese* dell'ungherese Tibor Harsanyi è piaciuta per le molte qualità di stile e fattura.

Raymond Loucheur, anch'egli premio di Roma, è un giovane pieno d'ardire. Alla sua *Sinfonia* è indifferente piacere o non piacere. Il pubblico ha creduto che lo si volesse sfidare e ha protestato.

Se non erro — cosa facile assistendo ad una piccola battaglia — il pubblico ha avuto torto perché non mancano pregi indiscutibili. Anche difetti! Ma coi giovani bisogna essere generosi e benevoli. Jean Hubeau, allievo del Dukas, ha scritto dei *Tableaux Symphoniques* ispirati agli antichi miti dell'India. Anche questa musica è solo una promessa. La speranza di un meglio proviene dalla fattura, dall'orchestratura, dalla tecnica. Si attende sempre la promessa che provenga dalla semplice idea anche

con una tecnica difettosa. È piaciuta assai la musica del balletto da Schwanda di Jaromir Weinberger. L'opera *Schwanda* è ormai un successo internazionale. L'autore fa ottima figura in quel nucleo nazionalmente omogeneo che comprende Smetana, Dvorak, Janacek, i più geniali. *Capriccio ungherese* di Zador è vivo e interessante.

Di Sergio Prokofieff si è eseguito in concerto, il balletto per *Romeo e Giulietta*. Altro russo che cerca la via della semplicità. Certamente non l'ha trovata, perché questa musica è semplicemente banale ed indifferente.

Prometteva di più! Arturo Toscanini ha raccolto gli abituali allori. Il secondo programma era composto di musica più o meno moderna. È piaciuto il *Rondò Arlecchinesco* di Ferruccio Busoni, sconosciuto ai parigini benché già eseguito una volta. Fra i critici c'è stato chi l'ha giudicato una calamità (!), e chi una cosa geniale. A me piace assai, e mi domando perché, anche in Italia, non lo si eseguisca più sovente. Sarebbe anche giustizia verso Ferruccio Busoni che onorò, internazionalmente ed altamente, l'arte italiana.

Tango di Sonzogno piacque moltissimo. Anche la critica più ostinata e prevenuta contro la nostra musica moderna ne loda il colorito orchestrale smagliante.

All'Opéra, che agirà ancora per qualche mese al teatro dei Champs Elysées, si è dato il ballo *Promenades dans Rome*. L'argomento è dell'italofilo e naturalmente anche stendhaliano Jean Louis Vaudoyer. Siamo nell'ambiente « Fra Diavolo ». Non manca il brigante galante e l'inglese romantica. Il tutto è di un convenzionalismo amabile. Lo è anche la musica di Samuel Rousseau che piace ai celebri abbonati, anch'essi convenzionali.

Altro ballo: *David triomphant*. Qui siamo più moderni. La musica è di Vittorio Rieti coll'aggiunta di qualche *Tableaux d'une exposition* del Ravel e delle *Danses sacrées et prophanes* del Debussy che ne rialzano naturalmente il valore musicale.

Grande successo per il coreografo e ballerino Lifar, « enfant » troppo « gâté » di questo pubblico.

Nulla di nuovo nella lirica. Qualche operetta debolissima, per non dire peggio, sotto ogni rapporto.

Si parla molto delle rappresentazioni d'opera che daranno in occasione dell'Esposizione internazionale i principali teatri lirici d'Europa: il Reale di Roma, la Scala, la Staatsoper di Vienna e di Berlino, ecc. Si sussurrano progetti che ritengo perfettamente errati. In questi ultimi anni, anche per merito dello snobismo wagneriano, il maggior successo è stato sempre per l'opera, per i cantanti tedeschi.

Per gli spettacoli italiani sarà dunque indispensabile scegliere le opere e gli artisti con discernimento artistico, adattandolo al gusto di questo pubblico e un poco alle tendenze di questa critica. Penso poi che sia dovere nazionale rappresentare anche un lavoro veramente moderno, e non accontentarsi del successo anticipatamente sicuro della solita opera di repertorio. Ai nostri cantanti consiglieri di rinunciare a certe brutte abitudini com'è quella di ringraziare il pubblico a scena aperta, e — peggio ancora — quella d'intercalare o aggiungere brani, romanze d'altre opere o canzonette popolari. Ho udito un celebre Alfredo intercalare al terzo atto della *Traviata* « Cielo e mare ». Era proprio il caso di gridare: Apritevi, cielo e mare, e inghiottitelo! Un celebre Duca di Mantova fece portare in scena un pianoforte e per solleticare il cattivo gusto proprio e del pubblico più ignorante, ci ammannì qualche canzonetta partenopea. E da sperare che ci sia un direttore d'orchestra che abbia dignità ed autorità sufficienti per proibire simili gignate.

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

Lettera da Vienna

Alla Staatsoper di Vienna si è avuto in principio della stagione un notevole avvenimento: vale a dire il cambio del direttore.

Da molto tempo tutti sapevano che Felix Weingartner avrebbe lasciato la carica, sia a causa della sua età, non più adatta a un assillante lavoro, sia specialmente a motivo dei molti viaggi che lo distolgono dai suoi impegni direttoriali, spesso per mesi interi. Egli, a 74 anni, ha ancora in progetto di fare con la sua giovane moglie un viaggio artistico nel Giappone, per dirigere una serie di concerti sinfonici.

Come suo successore è stato scelto il dottor Erwin Kerber, che ha già dato buona prova quale organizzatore dei Festivals di Salisburgo; non è musicista, ma in compenso possiede delle eccellenti qualità amministrative ed è capace di comprendere chiaramente tutte le necessità di un Ente dell'importanza della Staatsoper di Vienna. Weingartner rimarrà solo come direttore d'orchestra, con Josef Krips e Alwin, oltre a un gran numero di direttori eccezionali, fra i quali figura anche Bruno Walter.

Il cambio del direttore ha avuto i suoi riflessi nella formazione del repertorio del teatro e finora non si è avuta che una sola novità, l'opera comica in tre atti *Rossini a Napoli*, libretto di Hans Adler, musica di Bernardo Paumgartner. Il librettista è uno scrittore viennese che ha già avuto buoni successi come commediografo ed il compositore Paum-

gartner, direttore del Mozarteum di Salisburgo, è noto ai visitatori dei Festivals anche come direttore delle deliziose serenate orchestrali all'aria libera. L'opera suddetta, che è un miscuglio di vero e di fantastico, ci porta a Napoli nel 1820, quando Rossini era scritturato al S. Carlo sotto la direzione di Domenico Barbaja e, molto corteggiato, è coinvolto in un vespaio di avventure d'amore. È proprio il troppo che stanca il pubblico, tanto più che l'azione poco concentrata si svolge come un brillante film. Paumgartner non ha scritto musica originale per questo lavoro, ma si è servito di pezzi poco noti di Rossini stesso, come già venne fatto per Schubert nel *Dreimäderlhaus*. Al successo della novità contribuirono anche gli interpreti tutti di prim'ordine, specie Riccardo Tauber che interpretava Rossini. Speriamo però che la nostra Staatsoper, cosciente della sua tradizione, si dedichi la prossima volta a lavori più degni delle sue scene.

Passando dalla musica teatrale a quella da concerto, cediamo il passo agli illustri ospiti stranieri. Fra essi sono sempre gli italiani che fecondano la vita musicale viennese in modo straordinariamente felice. Più che ospiti si dovrebbero chiamare cari amici che ogni anno ritornano, avvicinandosi sempre più al nostro sentimento.

Prima di tutti ricordiamo Arturo Toscanini che ha rivelato il suo grande amore per l'Austria, che viene contraccambiato mille volte dal suo grande e riconoscente pubblico. Fa molto piacere il vedere come la sua arte si immedesima sempre più con la vita musicale austriaca. È noto che il Maestro ha fatto ultimamente dei piani pratici per una nuova sede dei Festivals (un nuovo Festspielhaus). Inoltre è già stabilito che egli dirigerà nel prossimo Festival di Salisburgo — oltre a *Fidelio* e *Falstaff* — per la prima volta *Il flauto magico* di Mozart. Recentemente egli ha diretto due riuscitissimi concerti coi Filarmonici, uno con la *Missa solemnis* di Beethoven e l'altro con un programma vario. La grandiosa opera corale di Beethoven è interpretata da lui in quanto possiede di monumentale. Quando il maestro trascina l'orchestra e le masse corali ad una esultanza impetuosa, per poi ricadere in una preghiera devota, l'uditorio è commosso dalla grandiosità di questa interpretazione eccezionale. È sorprendente con quale maestria Toscanini abbia diretto i Filarmonici, il coro della Staatsoper ed il quartetto dei solisti e come tutti questi artisti abbiano seguito le sue intenzioni. Fu una esecuzione veramente rara che il pubblico ascoltò nel massimo silenzio, poiché il maestro aveva proibito qualsiasi applauso.

Nel suo secondo concerto, oltre alla sinfonia del *Coriolano* diresse due interessanti novità

per Vienna. La prima è la *Sinfonia in fa min.* del giovane russo Dimitri Schostakowitch, eseguita la prima volta in occasione dell'ultimo Festival dal suo compatriota Arthur Rodzinsky. L'interpretazione di questo moderno e difficile lavoro è stata addirittura perfetta. Come seconda novità Toscanini presentò il *Rondò Arlecchinesco*, pezzo caratteristico di Ferruccio Busoni, rievocando così la preziosa attività di questo grande Maestro, che vive nella memoria del posterio solo quale pianista insuperabile, mentre le sue opere sono dimenticate.

Per l'occasione è stata pubblicata dalla Casa editrice Herbert Reichner di Vienna una scelta di 25 lettere di Busoni (dirette alla scrittrice e compositrice Gisella Selden-Goth) le quali ci permettono uno sguardo nell'attività e nel mondo spirituale in cui ha vissuto e che contribuiscono molto alla comprensione dell'artista. Egli compirebbe ora 70 anni se una morte prematura non l'avesse rapito, lasciando anche incompiuto il *Dottor Faust*, la sua opera più matura.

L'ultimo numero del concerto consisteva nella *Sinfonia in do min.* di Brahms. Noi tutti conosciamo la predilezione di Toscanini per la musica del compositore tedesco, che ha trovato in Vienna la sua seconda patria. Anche di questa sinfonia egli offrì una esecuzione perfetta, facendone risaltare gli accenti tragici, e lasciando nel pubblico la più profonda impressione e il desiderio di rivedere presto il maestro ancora a Vienna.

Victor De Sabata, che ha già dato al pubblico viennese eccellenti rappresentazioni di *Aida* e *Otello*, si è presentato con i Filarmonici con un programma varietissimo: Riccardo Strauss, *Zarathustra*; Paul Dukas, *L'apprenti sorcier*, la *Sinfonia in do magg.* di Linz di Mozart e quale novità la squisita *Novelletta* di Giuseppe Martucci.

Magnifico è stato il successo di questo direttore di gran temperamento, sulla cui arte elettissima ci riserviamo di scrivere un'altra volta.

Alfredo Casella, anch'egli conosciuto e apprezzato a Vienna come esponente della musica moderna italiana, si è presentato questa volta anche come conferenziere parlando al Kulturbund incisivamente ed esaurientemente sul tema d'attualità: *Problemi della musica italiana contemporanea*. Vorremmo solo raccomandare al Casella di parlare, in una prossima occasione, in italiano, poiché il pubblico viennese che s'interessa alla musica conosce l'italiano correntemente e non ha bisogno di traduzione in francese. L'importante discorso venne commentato in un concerto che l'autore de *La Glara* tenne col violoncellista Arturo Bonucci e che dopo venne ripetuto all'Istituto Italiano di Cultura di Vienna, il quale ci ha già procurato tante manifestazioni d'arte italiana. Da ricordare infine un concerto di

Lauri Volpi che ebbe un buon successo e la comparsa di Dusolina Giannini alla Staatsoper in una ripresa della *Carmen*.

..

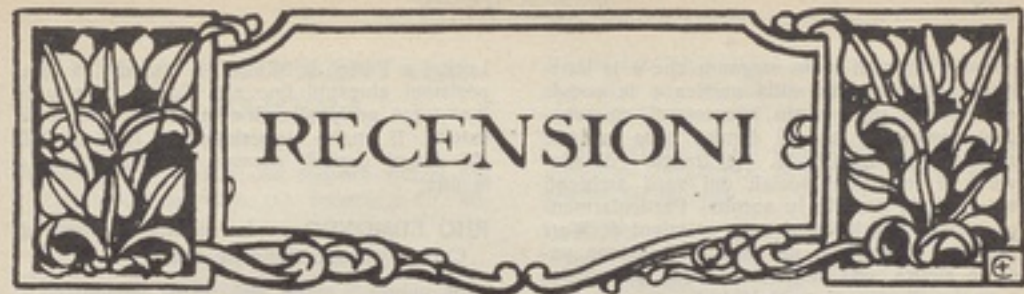
I concerti sinfonici del Konzertverein di Vienna sono ora — dopo l'intermezzo di un disgraziato tentativo — affidati al direttore d'orchestra Dr. Karl Böhm, artista austriaco ancora giovane, che ha già dato buona prova alla Staatsoper di Dresda e che ora giustifica pienamente in patria la fama acquistata all'estero. L'Orchestra Sinfonica che, in un suo viaggio in Inghilterra, si è fatta molto onore, ottiene vivo successo sotto la direzione di questo artista simpatico e modesto, che sa anche preparare con cura i suoi programmi offrendo, accanto alla classica, anche musica moderna. Quale novità è piaciuto l'*Idillio* della Quarta pastorale per orchestra, del nostro compositore Josef Marx, le cui creazioni, piene di fantasia, s'innalzano ad un alto livello.

Si ebbero anche due commemorazioni di Alban Berg, il grande artista viennese, prematuramente scomparso. I Filarmonici di Vienna, diretti da Otto Klemperer, offrirono la prima esecuzione del suo *Concerto* per violino e orchestra, la cui parte solista, di straordinaria difficoltà, venne eseguita da Louis Krasner di Boston. Questa composizione fu scritta dal Berg dopo la morte della sua giovane amica, la bellissima figlia di Alma Mahler, vedova dell'indimenticabile Gustavo. Il *Concerto*, o come un collega della critica musicale lo chiama, questo commovente Requiem è un lavoro straordinario (che, per il suo carattere, non si lascia inserire nella regolare letteratura violinistica da concerto) la cui parte tematica viene fornita da musica di balli austriaci e dal corale di una Cantata di Bach. Una commemorazione più modesta del Berg si ebbe poi con musica pianistica, Lieder e frammenti della sua opera *Wozzeck*. In omaggio al Maestro defunto partecipò al concerto un altro pioniere della musica moderna, Ernst Krenek.

Quali ospiti ragguardevoli del Reich, vennero applauditi i Filarmonici di Monaco col loro valente direttore Dr. Siegmund von Hausegger. Essi eseguirono: Beethoven, *Ouverture di Leonora*; Riccardo Wagner, *Siegfried Idyll*; e Bruckner, *Quinta Sinfonia in si bem.* nella edizione originale ultimamente scoperta.

Per terminare dobbiamo ricordare due stelle del cielo pianistico: Shura Cherkassky, un nuovo interprete esotico con qualità artistiche fenomenali e che ha dovuto dare un altro concerto a motivo del gran successo del primo; e Julius Wolfsohn, già da lungo tempo giunto alla celebrità specialmente quale interprete del suo grande compatriota Chopin, al quale si avvicina artisticamente in modo speciale.

Dr. H. R. FLEISCHMANN.



RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VETTER WALTHER — *Franz Schubert*. (Akademische Gesellschaft Athenaeon, Potsdam).

Quanti conoscono le musiche da chiesa e i frammenti operistici e, diciamo pure, tutta la musica strumentale, sinfonica e da camera, di Schubert? Genericamente si ripete che in alcuni campi egli restò minore. È verosimile o vero. Certo è che una diretta visione potrebbe alquanto modificare quel giudizio, o dare a esso un miglior accento, e chiarire le ragioni di quella minorità.

Una buona occasione di una più vasta conoscenza è offerta dal recente libro che il dottor Walther Vetter, docente nell'Università di Breslavia, ha dedicato a Franz Schubert, e che l'Akademische Verlags gesellschaft Athenaeon ha stampato con la ricchezza e la bellezza di illustrazioni, anche a colori, e di citazioni musicali, che è propria della sua editoria. Il Vetter ha singolarmente disposto la biografia e la critica, considerandole cioè partitamente nel divenire e nell'essere, nella creazione e nelle aspirazioni di Schubert.

È un metodo espositivo, che può sembrare frammentario, ed è certo di gusto tedesco, scientifico, analitico e astratto. Di fatto l'unità delle considerazioni si ricomponde di capitolo in capitolo, di fase in fase, grazie alla sicura e vasta competenza dello scrittore. Il quale vuole dare, come si diceva, la visione completa di tutte le attività e di tutti i valori schubertiani. Strappate le etichette convenzionali e le tradizionali e troppo fortunate ammissioni, trascurati i preconcetti o pseudoconcetti di Schubert come arcimantico e *Biedermeier*, come tipico viennese, come critico ebbro, il Vetter procede allo studio sia della forma, sia dello spirito di tutte le composizioni schubertiane, e ne rileva storicamente e criticamente la sostanza, senza escludere le relazioni di quelle opere con l'ambiente e con l'epoca.

Due nomi e due forze egli vede predominare nella formazione e nello sviluppo di Schubert, forze che rappresentarono a lui un mondo, e che con magica energia guidarono

le sue forze: Goethe e Beethoven. Ma in questa attrazione, in questo fascino sorgeva un'antitesi inconciliabile, poiché di fatti il mondo di Beethoven non era, né poteva essere quello di Schubert. Più vicino egli si sentì alla lirica di Goethe, e tuttavia non fu inteso dal poeta. Il tono popolare, in parte viennese-austriaco, in parte magiaro e slavo, che, osserva il Vetter, si scorge nelle composizioni strumentali di Schubert, e si riferisce anche alla tradizione dei classici viennesi, deriva appunto da Goethe. E il sentimento della natura, come forza elementare dell'umanità, che è sì forte in Schubert, è anch'esso un'emanazione goethiana.

STEINECKE WOLFGANG — *Die Parodie in der Musik*. (Georg Kallmeyer Verlag - Wolfenbüttel, Berlino).

L'interessante argomento delle « melodie vaganti » è trattato con dottrina e piacevolezza in questo volume che apre la serie dei *Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft*, diretti dal Blume. Pur aderendo alla tedeschesissima mentalità della astratta trattazione dei concetti, e qui del concetto di « parodia », lo Steinecke volge attorno lo sguardo curioso e osserva con larga competenza storica molti fattori e problemi delle musiche e dei testi parodiati, riconosce la provvisorietà di alcune definizioni, e passa alla distinzione dei singoli casi e dei più tipici, dal più elementare *Lied* alla più complessa messa.

Per comodità di esposizione distingue dapprima la musica popolare da quella d'arte, la parodia dalla contraffazione, dalla contaminazione, e necessariamente la musica profana dalla sacra, la vocale dalla strumentale. Questi speciali argomenti son poi l'occasione di erudite divagazioni, per esempio su i *Lieder*, sulle danze del '500, '600, '700, su i troci, su i mottetti, le messe e i madrigali dal Tre al Cinquecento, sulla tecnica parodistica di J. S. Bach e di Händel. Opportunamente avverte l'autore che un riassunto, una sintesi, di tanti diversi casi parodistici sono del tutto impossibili.

Per la parte problematica egli si rifà alla tripartizione dello Schering: estetica, stilistica e chiesastica. Ciò lo conduce a rileggere i passi degli scrittori d'estetica riguardanti la

parodia. In quel *mare magnum* che è la letteratura settecentesca sulla musica e la poesia egli sceglie le idee più interessanti, muovendosi come può far chi domini tanta varietà, analogia, contraddizione. Nè trascura di rilevare le condizioni sociali dei vari ambienti nei quali la parodia fu accolta. Particolarmente istruttive le indagini sulle relazioni di *Wort und Ton*. Insomma, un libro d'erudizione varia e sicura, che illustra un tema principale, e anche illumina i temi laterali.

DOHRN ELLINOR — *Marc'Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist*. (Hannoverscher Anzeiger Madsack e C., Hannover).

È il primo saggio sistematico intorno all'Ingegneri. Come il dr. Dohrn dichiara, la biografia di lui non ha progredito oltre gli accertamenti dell'Haberl e del Picenardi. Qui le notizie biografiche si ritrovano ben ordinate, con molte postille, accanto all'accurata bibliografia. Il problema del *Wort-Ton* ha fermato l'attenzione dello studioso, come fondamentale. Ma egli stesso riconosce che le difficoltà nell'attribuzione dei testi sono quasi insormontabili, soprattutto per le contaminazioni dei testi stessi. Soltanto dopo il 1610 venne l'uso di citare accanto al nome del musicista quello del poeta. Soltanto pochissimi testi di Petrarca, del Tasso, dell'Ariosto, del Sannazaro sono identificabili nei madrigali dell'Ingegneri.

Il Dohrn fa poi brevemente la storia delle forme dei vari generi profani, madrigale, strambotto. Esamina la simbolistica, cioè la rappresentazione grafica e immaginosa dei concetti, recando esempi e confronti dell'Ingegneri e di alcuni suoi contemporanei. Cita per esempio il verso « Ardo sì, ma non t'amo » nelle intonazioni di Michele Varotto, Ferdinando Pagani, Giulio Gigli, Hassler, Lelio Bertani. Segue l'analisi tecnica dei madrigali dell'Ingegneri, cioè delle cadenze, dell'armonia, delle dissonanze, del cromatismo, della condotta delle voci, dei temi, dell'eco. Concludendo il Dohrn considera l'Ingegneri estraneo alla così detta scuola romana, vicino, per il cromatismo e le dissonanze, a De Rore, strettamente legato a Marenzio per la tecnica del pezzo: la più forte caratteristica dell'I. è quella dell'ideale della compiuta forma classica. Restano da accertare le relazioni dell'I. col suo maestro Ruffo e col discepolo Monteverdi, e le differenze fra le composizioni d'argomento sacro e quelle d'argomento profano.

PARDINI D. L. — *Alfredo Catalani*. (Tip. A. Lippl, Lucca).

È un « quaderno di ricordi lucchesi » rintracciati nella memoria dell'autore e in giornali e in altre pubblicazioni del tempo di Catalani. Il primo paragrafo riguarda gli studi a

Lucca, a Parigi, a Milano. Il secondo le composizioni giovanili fino alla *Falce*. Il terzo le incertezze professionali e le prime stanchezze fisiche. Il quarto il periodo dal 1880 al '93. Gli ultimi capitoli narrano le ultime lotte e la fine.

RHO EDMONDO — *La missione teatrale di Carlo Goldoni*. (Laterza, Bari).

In questa « storia del teatro goldoniano », quale l'autore la classifica, che mira a distaccare il poeta Goldoni dalle sue creature, cioè a « reagire allo psicologismo, donde era sorta la formula inadeguata di un Goldoni realista », si tratta più volte dell'attività del commediografo e librettista in rapporto al teatro e indirettamente alla musica. A pag. 30 si accenna agli intermezzi, a pag. 69 al motivo patetico, che tanta influenza ebbe nell'opera comica, a pag. 92 all'opera buffa, a pag. 134 e segg. ai melodrammi giocosi, a pag. 152 ancora al melodramma.

DE NAPOLI GIUSEPPE — *A. Ponchielli*. (« Cremona Nuova », Cremona).

Per la prima volta si trovano qui riunite tante notizie della vita e della fortuna di Amilcare Ponchielli, insieme a una iconografia curiosa e interessante. La biografia s'amplia, evento per evento, con le testimonianze dei contemporanei, con i resoconti dei giornali, con le lettere dello stesso compositore e dei suoi più intimi amici. Documentazione utile, dalla quale la persona del compositore risulta evidente nelle lotte per la vita, nelle incertezze del momento artistico, nelle aspirazioni e nelle realizzazioni.

a. d. c.

LAZZARI (A.) — *Teoria musicale e lettura ritmica*. (Edizioni Carboni, Parma).

La terza parte dell'opera teorica del ben noto insegnante al Conservatorio di Parma mantiene l'interesse delle due precedenti, ed offre agli studiosi un largo campo sperimentale per acquistare confidenza e prontezza nell'interpretare figurazioni ed abbellimenti.

BRUSA ANSELMO (R.) — *Nozioni di teoria musicale*. (Ediz. Amprimo, Torino).

L'opera della signora Brusa è dedicata alle alunne delle Scuole di Avviamento, perciò segue uno spiccato senso di brevità, diciamo così, sugosa. Alle teorie della grammatica musicale seguono solfeggi parlanti e cantati in forme varie. Quale appendice il manuale porta un succinto compendio di notizie storico musicali.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ROSSELLINI (R.) — *La fontana malata* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Mensile*, Milano:

Di fontane, nel campo della musica, ce ne sono moltissime. Bisognerebbe risalire allo stupendo *Jet d'eau* di Debussy su poesia di Baudelaire, poi ci sarebbero le Quattro fontane di Roma, di Respighi, poi ancora la Fontana di Aretusa di Szymanowsky, ecc. ecc.

Rossellini ha voluto tentare una fontana in stile ridotto, ispirandosi al chioccolio di una fontanella da cortile, sommersa e un po' velata: che sia poi quella soffocata e singhiozzante del Palazzeschi, non saprei proprio. In questa delicata pagina di gusto francese, c'è una tenera malinconia. È una melodia semplicissima (si tratta di una scala in *fa diesis min.* discendente) che si incastona alle corolle d'acqua che il delicato arabesco pianistico crea. Pagina di gusto ed anche molto facile per l'esecuzione.

S. MUSELLA.

AXMAN (E.) — *Elegie e Capriccio* per Violino e Pianoforte. (Ediz. Hudebni Matice, Praga).

Due pezzi gustosi, intimi e delicati.

FROMONT-DELUNE (J.) — *La Ballade - La Berceuse - La Filieuse* per Violoncello e Pianoforte. (Ed. Max Eschig, Parigi).

Composizioni con palesi aspirazioni verso un'arte sana e sincera.

HAENDEL (G. F.) — *Concerto in Si bemolle* per Pianoforte e Orchestra, ridotto per Pianoforte da Constant Lambert. (University Press, Oxford).

Riduzione pienamente riuscita. Gli effetti pianistici hanno le intenzioni corrispondenti a quelle dell'autore del Concerto.

BACH (J. S.) — *Fuga* per Organo, n. 7. Trascrizione per Pianoforte da Norah Drewett de Kress. (University Press, Oxford).

Buona trascrizione, e, pianisticamente, facilitata.

GUILLON (R.) — *Hommage à J. S. Bach*. Adagio per Violoncello e Pianoforte od Organo. (Delrieu Frères, Nizza).

Il Guillon, premio di Roma, ci presenta questo Adagio che è cosa ben meritevole d'essere conosciuta e apprezzata.

RECHNITZER-MOELLER (H.) — *Suite Veneziana* per Pianoforte. (Ed. Afa - Verlag, Berlino).

Suite simpatica, di colore più che di linea melodica. Incontrerà, senz'altro, buona accoglienza di pubblico.

CHOPIN (F.) — *Notturmo ridotto* per Clarinetto in Si bemolle da A. Gabucci. (Ed. A. e G. Mignani, Firenze).

Riduzione bene appropriata al Clarinetto, con cadenza virtuosistica e piacevole del Gabucci.

GABUCCI (A.) *Aria e Scherzo*, per Clarinetto in Si bem. con accompagn. di Pianoforte. (Ed. G. e P. Mignani, Firenze).

Lavoro onesto, di tono dignitoso, composto secondo le buone regole.

ROESGEN-CHAMPION (M.) — *Prélude. Hymne et Final* pour Violon et Piano. (Ed. Maurice Senart, Parigi).

Tre tempi di diversa ampiezza e carattere, ma in stile parimenti vivo, e costruiti da mano maestra.

LAZARE-LEVY — *Sans Octaves 1° e 2° fascicolo*. (Ed. Maurice Senart, Parigi).

Dodici piccoli pezzi per Pianoforte, e, come il titolo lo dice, senza ottave. Sono composizioni semplicissime, ma fatte con eleganza ricercata e con dottrina; e di effetto pianistico buono.

BONELLI (E.) — *Classici per Violino*. Dieci ricostruzioni ed elaborazioni per Violino e Pianoforte. (Ed. Zanibon G., Padova).

Il Bonelli merita speciale lode per la ricostruzione ed elaborazione dei pezzi di dieci autori classici antichi. Tre degli stessi pezzi sono di autore ignoto. Il lavoro è fatto con piacevole e rara delicatezza di spirito e di tecnica; la parte pianistica ha l'armonizzazione che richiedeva.

FELINE (J.) — *Sérénade* per Flauto (o Violino) e Pianoforte. (Ed. M. Eschig, Parigi).

Semplice e sentita melodia sostenuta da una armonia sobria ma piena e bene intonata al carattere complessivo del pezzo.

L. E. PELILLI.

CONSOLINI (G.) — *Sei trascrizioni* per Violino e Pianoforte. (Ediz. Pizzi, Bologna).

Con bella perizia il trascrittore ha adattato al Violino celebri concezioni musicali di grandi autori. Singolarmente riuscito un *Minuetto* di Mozart.

POOT (M.) — *Trois pièces en trio*. (Ediz. Eschig, Parigi).

Dei tre pezzi il primo appare il più riuscito per chiarezza di disegno e evidenza di contorni. Gli strumenti seguono in tutti i brani una linea sicura e indipendente.

HLOBIL (C.) — *5 Inventionen pour 2 Violons*. (Ediz. Hudebni Matice, Praga).

Piccole composizioni di tipo vario che si prestano ai primi tentativi di esecuzioni collettive.

ELISABETTA ODDONE.

TEDOLDI (A.) — *Piccoli soldati in marcia*, per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Questo brano di grande finezza e gusto squisito, al vantaggio della facilità aggiunge il merito della sana modernità. Esso infatti si stacca dalla maniera della consueta musica giovanile, ma si serve delle risorse della tecnica moderna per iniziare le menti ancor tenere ai segreti, alle nuvole del nuovo stile, senza sacrificare in nulla la chiarezza e la logica della costruzione e condotta musicale. Riteniamo quindi che questo brano sarà apprezzato e ricercato e si diffonderà in breve tempo.

G.

E. WOLF FERRARI

CANZONIERE - Op. 17

44 Rispetti, Stornelli ed altri Canti, su versi popolari toscani

Testi italiano e tedesco
Versione ritmica tedesca di F. RAU

PARTE I

123761. Fasc. 1°: 3 Canti per Soprano L. 8
123762. » 2°: 3 » » Tenore » 8
123763. » 3°: 3 » » Soprano » 8
123764. » 4°: 2 » » Baritono » 7
123765. » 5°: 3 » » Soprano » 8
123766. » 6°: Serenata. - 5 Canti per Baritono (da cantarsi di seguito) L. 10
123773. - 1 6 Fascicoli uniti L. 25.

PARTE II

123767. Fasc. 1°: 6 Canti per Soprano (da cantarsi di seguito) L. 10
123768. Fasc. 2°: 6 Canti per Soprano » 12
123769. » 3°: 3 » » Basso » 7
123770. » 4°: 2 » » Soprano » 7
123771. » 5°: 4 » » Tenore » 10
123772. » 6°: 4 » » Soprano » 8
123774. - 1 6 Fascicoli uniti L. 30.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA ESEGUITA

I. PIZZETTI: «Dèbora e Jaèle» alla Scala di Milano.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (1. a.):

Dèbora e Jaèle è ritornata ieri sera nel teatro che quattordici anni or sono ne consacrava l'alto valore artistico, attraverso il favorevole verdetto pubblico e la deferente estimazione della stampa. Con la stessa amorevole attenzione manifestata in quella lontana serata, e con l'intensificato desiderio di comprendere e di approfondire il significato etico ed estetico della grandiosa visione biblica così poeticamente umanizzata dall'autore, un uditorio imponente s'è riaccostato all'opera d'arte che insieme alle più giovani sorelle della produzione pizzettiana ha inteso affermare e propugnare i postulati di una teoria, o meglio d'una sensibilità, indipendente nel linguaggio e nelle immagini, quindi coraggiosamente opposta alle potenti ma sterili concezioni esotiche allignate sul nostro suolo dall'epoca dell'infatuazione wagneriana.

... D'altra parte i presupposti ideali del compositore parmense sono nella mente di tutti che abbiano anche una superficiale conoscenza dello storico problema dei rapporti fra musica e poesia nel campo del teatro. E sono appunto questi presupposti teorici, ampiamente divulgati, ed è l'insolita abbondanza di giudizi e di esperienze esegetiche che confortano la trentennale opera del maestro, contribuendo a determinare la moderna personalità artistica, che pensiamo abbiano eccezionalmente favorito nel pubblico di ieri sera l'intimo contatto con le austere forme dell'eloquio pizzettiano, ormai familiare ad ogni mediocremente colto musicofilo.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (a. t.):

Chi scrive è da tempo discosto e distaccato dall'arte del Pizzetti; ma alla *Dèbora* credette e offrì i fiori votivi di una sincera ed alta ammirazione.

La *Dèbora* fu per i musicisti italiani non imbastarditi da contatti esotici, non fuorviati da ideologie pazzesche, non in mezzo al caos di quel rivoluzionario internazionale che esaltò e tormentò tanti spiriti artistici nell'immediato dopoguerra, la *Dèbora* fu per molti di noi, tagliati col pennello rurale all'italiana e irriducibili, una voce amica, di un accento nostrano, una luce di speranza. Ci apparve nella stessa posizione dell'arte gaffuriana rispetto al fiamminghismo. Alle ipertrofie del polifonismo barocco si oppose con semplicità e chiarezza di terse fila contrappuntistiche; alla cacofonia dell'atonalismo e del politonalismo rispose col più ovvio diatonismo. Il suo

vocabolario e la sua grammatica stettero alle parole più comuni, ai costrutti più naturali. La sua tendenza e la sua capacità espressiva spaziò nell'atmosfera più nobile.

... Dove l'opera più ha un suo essere e una forza suggestiva è nei tratti patetici. La miglior musica pizzettiana e la più personale, anzi, è patetica. Così sono sempre piene di toccante dolcezza le implorazioni corali del primo atto; tutti gli accenti amorosi del secondo, e l'intonazione elegiaca dell'ultimo. Il pubblico, da questi particolari e a questi momenti, si è lasciato volentieri sedurre. E, come sempre, non ha avuto torto.

Da *L'Ambrosiano*, Milano (g. c. p.):

L'incunearsi essenziale del coro — con la sua potente espressione — nella vita stessa del melodramma: la declamazione intesa a tradurre non solo ogni piega del discorso, ma ogni interno sussulto dei personaggi; l'addensarsi o il diradarsi delle atmosfere, mediante il coerente giuoco della tematica elementare in orchestra; quella impressione infine di tragica inesorabilità, che per sfuggire ogni sosta inutile — perfino sulle fiorite rive della bellezza — non è perciò meno padrona dell'intero dramma: tutti questi particolari, che hanno dato un carattere al teatro di Pizzetti, sono già tutti, e in magnifica efficienza, nei tre atti di *Dèbora e Jaèle*.

E come ogni artista, che sia veramente tale, ricerca d'istinto quelle vie che possono meglio mettere in evidenza le proprie facoltà, così possiamo affermare che l'ambiente leggendario, primitivo, jeratico del racconto biblico era quello a cui più vantaggiosamente aderiva la singolare creatività di Pizzetti.

L'esito lusinghiero, che ieri sera è tornato ad accogliere l'opera, ha messo ancora in rilievo il valore singolare di alcune parti di essa, come le tumultuose scene del primo atto, come il duetto tra Jaèle e Sisera nell'atto secondo, e il finale del terzo, nel quale la tragica resistenza di un'anima è travolta, ma non soffocata, dal tripudio eroico di un popolo.

Questo lieto esito ha insegnato anche un'altra cosa, e cioè che non il fascino di qualche esecuzione singolarissima, bensì i pregi intrinseci dell'opera d'arte, austeramente e nobilmente concepita, bastano da soli a rinnovare la suggestione che da essa emana.

Da *L'Italia*, Milano (M. C.):

Dèbora e Jaèle è un lavoro però davanti alla cui genialità e per effetto di quella specie di stati d'estasi, che ciascuno dei tre momenti drammatici sui quali si imperniano i tre atti suscita nell'ascoltatore, pur rimanendo pensoso della sorte riserbata in avvenire al melodramma, deve inchinarsi chiuque, in arte,

non sia mosso da preconcetti, o peggio, guidato da odii o da amori.

Se l'impressione rinnovata da un'opera d'arte, quando ci si ritrova di fronte ad essa dopo parecchio tempo di lontananza, può esser considerata elemento di valutazione della vitalità e della forza persuasiva dell'opera d'arte stessa, se l'apprezzamento che ne scaturisce non soffre diminuzione ma anzi ne esce rafforzato, si deve riconoscere a *Dèbora e Jaèle* la prerogativa dell'opera non caduca: il graduale passaggio dallo sgomento di un popolo pavido all'entusiasmo guerresco dello stesso popolo infiammato dalla voce profetica di *Dèbora* è come un rigonfiarsi di marea in tutto il primo atto, che tanto favorevolmente impressionò fin dalla prima esecuzione datasi quattordici anni or sono e che giustamente fu ritenuto quadro di ispirazione michelangelolesca: il fascino della tepida notte orientale che fiacca l'ardita impresa della messaggera di vendetta e che ne muta l'odio per l'oppressore del suo popolo in devota ammirazione allorchè egli, resosi padrone della di lei volontà, ha un gesto di accorata generosità — rende fremente tutto il secondo atto, mentre tra il sibillare del vento tempestoso, l'atto terzo va culminando verso il gesto omicida di Jaèle, non già ispirato al comandamento di *Dèbora*, ma a una selvaggia suprema difesa del re fuggiasco, per il quale è salvezza la morte di fronte al ludibrio della possibile cattura e dello scempio che lo minaccia.

Tre momenti egualmente vigorosi nella concezione drammatica e nel disegno musicale: tre aspetti di una epopea di tempi leggendari, dei quali il Libro dei Libri ci ha tramandato il Cantico di rendimento di grazie che *Dèbora* inalzò dopo la vittoria: tre poemi di musica drammatica, nei quali intorno all'inconfondibile declamato pizzettiano, che abbandonò in *Dèbora e Jaèle* la rudezza che gli fu caratteristica in *Fedra*, per assumere una concitazione ora eroica, ora passionale, e sfumare qua e là per le gradazioni dello sconforto, si profetano i fasci luminosi di composti bagliori orchestrali, adeguandosi ora alla maestosità di alcuni episodi, ora alla vivacità di altri, o all'impeto od alla esasperazione nei punti più tragici.

Da *Il Sole*, Milano (c. l.):

Gli applausi convinti e ripetuti che salutarono ieri sera la quarta ripresa di quest'opera — apparsa per la prima volta nel dicembre del 1922, poi nell'anno successivo, nel '24 e nel '27 — hanno avuto un particolare significato: cioè che valeva la pena di onorarla ancora di più come una delle produzioni liriche e teatrali di maggior rilievo, resistenti e che non possono essere dimenticate. Quando si incontra un grande compositore di musica che è pure un sensibilissimo poeta ed un magnifico

librettista, ogni riserva sull'arte sua diventa inutile o scomparse e l'ammirazione per lui scaturisce spontanea e schietta.

... Quanto all'opera, in sé, benché siano passati soli dieci anni dalla sua ultima comparsa, non potremmo che ripeterci su quanto fu già detto, su queste colonne, altre volte. Essa, maestosa di ideazione poetica, in molte parti toccante, perfino suggestiva e musicalmente di una vastità senza limiti, conserva il prestigio di una pura concezione, appena tocca da qualche prolissità. Strarica di recitativi, di battute parlate, di tutto ciò che sente di melopea, di cantilene e di nenie, sussurrate o mormorate, di frasi o mezze frasi, lente ma coordinate, di figurazioni ritmiche insistenti, *Dèbora e Jaéle* vanta, oltre una spiccata tendenza sinfonica più o meno precisata, una audace originalità nel trattamento dei « cori » — vedi l'irruente ed implorante turba d'Israele — maestrevolmente governati con effetti di verismo stupefacenti, una rara trasparenza strumentale, una potenza espressiva di alcuni spunti concitati o tragici ed una estrema delicatezza, anche se languida e penetrante, trasfusa in tutta la partitura. Risentirla così, in una edizione più che sufficiente come quella avuta ieri sera, vuol dire rituffarsi nell'atmosfera sognante che circonda questi tre atti, sommamente degni, e lasciarsi cullare da questa musica, sovente imperiosa, che fa pensare a lungo e che può restare nel repertorio migliore.

G. PETRASSI: «Salmo IX» per Coro e Orchestra al Teatro di Torino - E. I. A. R.

Da *La Stampa*, Torino (a. d. c.):

Dato ciò che nell'arte musicale si designa col vocabolo Novecento, pressapoco; post-Ottocento, anti-Ottocento, Modernità, ecc. questa novecentesca composizione del trentaduenne Petrassi mi piace, perchè riduce al minimo quel novecentismo che Strawinski o Malipiero o Marekovic o Hindemith accentuano talvolta e in vario modo esageratissimo; perchè presenta un giovine di talento e artefice e artista; perchè rivela la presenza di un dramma e di una fantasia. Per associazione di idee, non per stretto confronto, la trovo non inferiore al pregiatissimo *Salmo ungarico* di Kodaly, più chiaro della *Sinfonia dei salmi* di Strawinski, e, in quanto è organicamente affine alle bibliche fantasie di Bloch, non indegna della vicinanza, e in più assai promettente. Com'è naturale, ciascuno intende un salmo a suo modo. In questo c'è una schietta umanità, che si veste d'arte senza perdere contatto con l'anima, che sfiora nei mezzi sonori e si ritrova nel suo dramma. C'è insomma l'artista. Il quale è ancor giovine, dunque ha ancora

molto da esperire, da rinunciare e da aspirare, da concretare sia nel pensiero, sia nello stile. Ora questo stile non è compatto. Riflette (ed è un problema che assilla molti compositori per coro e orchestra) l'antitesi fra l'antico e il moderno, fra il palestrinanesimo e il sinfonico, che già fu argomento di viva disputa due secoli or sono fra i durantisti e i leisti. Malgrado tale intima antitesi, la composizione riesce a una apparente continuità; ciò vuol dire che la compattezza è, col tempo e col travaglio, raggiungibile.

Riassumiamo gli elementi della composizione. Quella corale è a quattro voci, meno in rari punti, dove le parti si sdoppiano o soltanto qualche parte canta, per esempio il *Psallite* dei tenori, il *Quoniam* dei soprani e contralti. Normalmente la melodia è sillabica; qualche volta melismatica. La polifonia è per lo più contestata a imitazione, ma con alquanto libertà nella distanza e nella obbligatorietà delle repliche. Talvolta è omofona. I periodi verbali, anche le parole, son più volte ripetute, allo scopo di fornire il testo ai periodi musicali. Frequentemente mutevole, anche di battuta in battuta, è il tempo. E i movimenti cangiano alla fine di ciascun episodio, comprendente due o tre versi del salmo. L'intonazione melodica rispettando l'accentazione, e anche interrompendo con pause le parole, e spesso uniformandosi all'immagine verbale, per esempio nello squillante e deciso *Psallam*, nell'energico e alto *Exultabo*, nell'acuto *Altissime*, nell'ascendente *Sperant in te*. La composizione orchestrale non dipende dalla corale, non le si sovrappone, nè la raddoppia; si congiunge a essa con il legame dell'armonia e del moto, procede ora come accompagnandola, ora sinfonizzando per sé sola, ora ritornellando, come nei tre agitati preludi al largo *Exurge, Domine*. L'atonalità si placa sovente, ed è in massima drammatica, non artificiosa.

Tutto il pezzo vive d'un'energia spontanea, progredisce su una struttura, che raccorda gli episodi diversi. Per tutto ciò piace ascoltarlo e lodarlo.

Da *Gazzetta del Popolo*, Torino (ml.):

Il *Salmo* per coro e orchestra di Goffredo Petrassi è un'opera fatta di idee, e non solamente di note; di idee musicali, si intende, e cioè di valori tematici, ritmici, armonici e timbrici, elaborati e congegnati secondo le norme dell'espressione sonora; opera musicale, dunque, che vive per ragion propria di vita musicale nel senso più preciso e specifico.

Ma in quest'opera c'è un coro che canta, e che canta sul testo di una poesia evocatrice di una particolare emozione: la poesia del nono Salmo, nel quale ferve, con accenti potentemente commossi, volta a volta il senso di annichimento del credente di fronte al trono

dell'Altissimo, giudice e distributore di pena e di gaudio, la giubilazione di colui che spera, a premio della sua fede, la beatitudine eterna.

Ora, la musica del Petrassi s'impronta di tale poetico spirito animatore, seguendo — se non l'espressione verbale, concetto per concetto, immagine per immagine — i « momenti sentimentali » del testo, con un'espressione che riesce a questo pienamente conforme. Cosicché l'opera appare, appunto, espressiva, avvincente, emotiva, non solo in forza dei rapporti musicali di suono e di ritmo, ma anche in forza del sentimento umano che l'anima. Dal che riesce, ancora una volta, confutata col fatto (come sempre da tutte le opere vitali), la nuova dottrina estetica antiromantica, che vorrebbe negato alla musica il potere di esprimere sentimenti e stati d'animo umani; riesce provato, cioè, che dove non è umanità non è arte.

Confortevolissima cosa è che si possa far assumere a riprova di così fondamentale principio l'opera di un giovane, nato e cresciuto in tempi di così violenta reazione antiromantica, esposto perciò ai pericoli di una « cultura » che tende a negare valore di musica alle opere infette da « espressività sentimentale », che esalta come sola musica degna di tal nome quella che appare non dominata da stati d'animo propulsori e informatori dell'aggregato sonoro. Il *Salmo* di Petrassi è musica per davvero, secondo i concetti che — chiacchiere pseudofilosofiche a parte — son sempre serviti a distinguere le opere d'arte dai prodotti di quell'« artigianato musicale », nel quale si vorrebbero ritrovare le ragioni di una identità ideale fra Bach e taluni odierni compositori.

E si che il Petrassi è davvero moderno, nella scelta e nell'uso dei mezzi espressivi. La sua armonia talora non è comoda, e può riuscire ostica anche ad orecchi, la cui ricettività pur sappia andar oltre Beethoven e Wagner; ma non è arbitraria, avendo sua naturale generatrice nella melodia: i timbri sono talora violenti; ancora, la logica dello sviluppo non riesce sempre evidente (potrebbe però riuscirlo in successive audizioni); comunque, la mano è ferma, l'opera cammina, coerente, salda, concreta nella sua ragion d'essere e nella sua attuazione.

Un'analisi musicale, che pur sarebbe interessante, ci è ora vietata da ragioni di tempo e di spazio: basti concludere, dunque, col riconoscimento che l'opera del Petrassi — eseguita ieri sera in prima audizione assoluta — è affermazione decisa d'una personalità artistica non comune, e rivela considerevoli capacità di attuazione; molto ha già fatto il Petrassi con questa sua opera, e più ancora farà, quando meglio saprà persuadersi che, in arte, non c'è nessuna convenienza a seguire la moda.

E. PORRINO: «La visione di Ezechiele» all'Adriano di Roma.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. i.):

Il maestro Gui ha tenuto a battesimo la composizione del Porrino, *La visione di Ezechiele*, preludio, adagio e corale. L'ispirazione di questo lavoro sinfonico — secondo la nota illustrativa del programma — muove dal quadro omonimo di Raffaello, e si compone di tre episodi susseguentisi senza interruzione, corrispondenti alla triplice essenza drammatica, passionale e mistica del Libro del Profeta Ezechiele. I tre suddetti momenti sono espressi in quelle forme musicali che all'autore parvero più aderenti ai rispettivi quadri della visione biblica.

Considerata in blocco, la composizione rivela una forte tempratura di musicista e una mano esperta nel trattare la forma polifonica. E notevole il terzo tempo per la foga sonora. Nel primo, invece, all'inizio, appaiono troppo insistenti talune tonalità, tali da produrre un senso di uniformità. Nè giova all'originalità del lavoro la troppa aderenza a taluni atteggiamenti stilistici e tecnici del Respighi, del quale il Porrino fu allievo prediletto. Tuttavia bisogna riconoscere che questo ventiseienne compositore, specie dal suo poema *Sardegna*, è degno di essere seguito con la fede che un giovane, come lui, ormai non più una promessa, giustamente si merita.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (A. LUALDI):

A tutto intero il poema bisogna poi riconoscere il merito di serbare in ogni suo momento una grande linea di nobiltà, e di affrontare il problema del carattere biblico senza ricorrere alla soluzione più comoda, più semplice e più comunemente adottata; quella di seguire le orme di E. Bloch, e di impiantare tutta la composizione, su melodie tolte o imitate dal più noto e più sfruttato inno ebraico.

... Per concludere, questa *Visione di Ezechiele* conferma le belle doti musicali tecniche e native del maestro Ennio Porrino il quale, fra i giovani indipendenti, non asserviti cioè a nessuna cricca, è di quelli che danno meglio a sperare e sul cui avvenire si può fare più sicuro affidamento.

Da *La Tribuna*, Roma (M. R.):

La *Visione di Ezechiele* è scritta con visibile entusiasmo e vanta uno strumentale smagliante. Dei tre tempi il più organico ed interessante è l'*Adagio* che ci dipinge con rara

DIFFONDETE

“MUSICA D'OGGI”

evidenza il dolore di un popolo privo della grazia suprema. I due temi impiegati rispondono perfettamente al momento ed allo scopo: il secondo ampio e ispirato, ha forma essenzialmente polifonica. La fine del lavoro è stata coronata da entusiastici ed unanimi applausi; il giovane autore fu costretto a presentarsi tre volte al podio.

Da *Il Popolo di Roma* (G. G.):

Non faremo un esame particolare del costrutto, contentandoci di notare che indubbiamente il Porrino ha pienamente sentiti gli elementi ai quali si è ispirato, trovando espressioni degne e nobili, anche se talvolta appare sopraffatto dal desiderio di raggiungere innanzi tutto l'effetto e se talvolta troppo rapida è la trattazione dei vari momenti musicali. La struttura è solida e quadrata; alcune pagine, e sono anche numerose, dicono molto e con grande nobiltà. La seconda parte ci è sembrata la più ampia e la più felice, e l'ultima è piena di vita.

Il maestro Gui ha concertato e diretto il pezzo con appassionato fervore. Nulla è rimasto nell'ombra, nulla è stato trascurato e il pubblico ha mostrato di gradire molto il lavoro. Il Porrino è stato chiamato tre volte alla ribalta. Il pubblico ha associato nel suo lusinghiero giudizio interpreti ed autore ed infine ha voluto manifestare al Porrino il suo più caldo plauso e la sua ammirazione.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (d. a.):

Il carattere precipuo di questa musica, a nostro vedere, è la sua melodiosità rappresentata dalla eloquenza della strumentazione, dove gli sviluppi del contrappunto, dell'armonia e del ritmo hanno una condotta sobria, fluida ed elastica.

Da *Il Piccolo*, Roma (Vice):

L'intero lavoro sinfonico, di cui ci sono piaciuti soprattutto i primi due tempi, è condotto con un ritmo ampio e fortemente segnato e con grande sicurezza di mezzi espressivi. Pieno di sentimento vivido e delicato, con una lontanissima intenzione descrittiva, l'Adagio; e forti di orchestristimo e molto abili negli sviluppi tematici, il *Preludio* e il *Corale*.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma:

I tre quadri offrono all'autore la visione di una drammaticità potente e profonda. Ed una possente drammaticità pervade di continuo il lavoro del Porrino il quale ha saputo trovare temi appropriati, per rendere le implorazioni e descrivere movimenti di masse e convulse agitazioni, in tessiture di efficaci sonorità, talvolta strazianti per l'ampiezza delle estensioni e le discordanze armoniche.

Un'addolorata nostalgia si cela in ogni canto

dell'orchestra anche quando il *forte* raggiunge — il che è assai frequente — la più alta tensione. Questo perché l'autore ha intuito e di conseguenza reso con efficacia il senso drammatico della *visione* per la quale però pur attendendosi ad una forma libera, non ha voluto allontanarsi da quella che va considerata la forma classica di ogni composizione sinfonica.

Da *Il Tevere*, Roma (a. righ.):

La *Visione di Ezechiele* è, finora, la composizione sinfonica più ampia del giovanissimo musicista che vanta al suo attivo molte e significative vittorie, nei concorsi e nelle pubbliche audizioni. Non esitiamo a classificarla la migliore, in quanto supera *Tartarino di Tarascona* e *Sardegna* — i due precedenti poemi del Porrino — per entità e ricchezza del materiale tematico, padronanza del segno espressivo, tanto nell'episodio singolo, quanto nella costruzione dell'insieme. I procedimenti tecnici del basso ostinato, del movimento in contrappunto, del corale doppio, non appaiono mai aridamente fine a se stessi, chè il Porrino, per sua e nostra fortuna, animato da sano temperamento romantico, repugna dai dogmi della cosiddetta « musica pura »; si esalta, si commuove e vuole, con la sua musica, esaltare e commuovere chi ascolta. Questa partecipazione, che ci permettiamo ritenere essenziale ai fini dell'arte, il Porrino l'ha raggiunta in pieno nell'« adagio » centrale della « visione »; pagina di riuscito contenuto espressivo cui giova anche il carattere unitario e la spoglia semplicità del materiale armonico e timbrico. Ciò non diminuisce affatto la efficacia dell'« allegro » iniziale i cui episodi hanno una decisa forza di persuasione; il terzo tempo ricorda un po', nell'iniziale canto dei corni, un pezzo analogo della sinfonia delle macchine di Mossoloff e vuole accentuare quella veste ultramodernista che non crediamo si attagli troppo alle convinzioni estetiche del Porrino il quale è bene si guardi da esibizionismi puramente esteriori. Fortunatamente la conclusione del lavoro è assai più sana e convincente: il torrente, in piena, che aveva per un momento rotto gli argini, ritorna a scorrere, sia pur tumultuoso, ma seguendo una via preordinata.

ORCHESTRA

R. ZANDONAI

RAPSODIA TRENTINA

123756) Partitura in 16° L. 20

EDIZIONE RICORDI



CONCORSI

⊗ PREMIO S. REMO 1935 per un poema sinfonico ispirato ad Augusto. — Nessuno dei numerosi concorrenti è stato dichiarato vincitore del Concorso. Ma sono stati premiati con L. 15 mila ciascuno i due lavori dei maestri Dante Alderighi e Giuseppe Savagnone di Roma. La rimanente somma è stata assegnata alla Cassa sindacale di assistenza dei musicisti.

La proclamazione è avvenuta il 10 c. m. a S. Remo alla presenza dei ministri Alfieri e Bottai, dell'on. Pavolini, del dott. De Pirro e di uno stuolo di personalità.

Alla sera si è avuta l'esecuzione dei due lavori prescelti, dalla quale è risultato come l'Alderighi abbia preferito la forma descrittiva attraverso un succedersi di episodi che si chiudono con un'apoteosi; e come il Savagnone, invece, si sia attenuto allo schema della sinfonia italiana costruita su due temi, uno grave e religioso, l'altro vivace, guerresco, dai quali scaturisce un inno che conclude la composizione.

⊗ ACCADEMIA DI MUSICHE CONTEMPORANEE. — Concorso per una poesia ispirata alla « Giovinetta eroica della nuova Italia imperiale ». I lavori dovranno pervenire in triplice copia dattilografata alla Direzione dell'Accademia, Via Silvio Pellico 8 entro la mezzanotte del 31 c. m.). Quello prescelto verrà designato per il concorso musicale corale (per quattro voci maschili) che si svolgerà in seguito.

Importanti premi saranno aggiudicati alle due poesie prime classificate.

La stessa Accademia, in seguito a giudizio di apposita Commissione ha raccomandato per l'esecuzione nei concerti dell'Accademia i seguenti lavori, che tiene a disposizione dei fiduciari dell'Ente: SALVIUCCI, *Ouverture in do min.*, per Orchestra; LIVIABELLA, *Notte di Natale*, Pastorale per Canto con accompagnamento; GARGIULO, *Sarabanda* per Violino e Pianoforte; RECCI, *Nicolette s'endort*, Leggenda per Violino e Pianoforte; CALTABIANO, *Il Pescatore*, per Canto e Pianoforte; DI VEROLI, *Shadow*, Danza Sonata quasi fantasia per Violoncello e Pianoforte; TONELLI, *Lontani sul mare*, acquarello per Pianoforte.

⊗ CARNEVALE DI VIAREGGIO. — È stata proclamata canzonetta ufficiale del Carnevale 1937 la composizione *Onda azzurra* del maestro Icilio Sadun, parole di Gino Guidi.

⊗ GIORNALE « IL PLETTRO », MILANO. — Il Concorso di cui al nostro fascicolo di giugno 1935 ha avuto il seguente risultato:

Pezzo da concerto per mandolino e piano: 2° premio al maestro Dino Berruti di Casalmonteferrato per una *Rapsodia ungherese*. — *Pezzo da concerto per chitarra sola*: 2° maestro Giovanni Murtula di Bari; 3° prof. Anselmo Bersano di Nizza.

NOTIZIE

⊗ S. E. Alfieri ha insediato la nuova Commissione — presieduta dal Senatore Amedeo Giannini — per la riforma sui diritti d'autore, assegnando ad essa i seguenti compiti: a) di costituire alle opere dell'ingegno un regime giuridico unitario e totalitario che protegga tutta l'attività ad essa relativa; b) di mettere in luce l'importanza della produzione delle opere dell'ingegno nella vita nazionale italiana e fascista; c) di elaborare le nuove norme con concetti precisi, sobri e chiari, sui quali occorrerà lavorare quanto meno sia possibile di interpretazione; d) di conformare tutte le disposizioni alle premesse della giustizia e dell'equità fascista.

I lavori della Commissione, si prevede, dureranno da sei a otto mesi.

⊗ ILDEBRANDO PIZZETTI inizierà col 1° del prossimo febbraio, presso il R. Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, il nuovo anno del suo Corso di Perfezionamento di Composizione (al quale, come è noto, non possono essere ammessi che i diplomati in Composizione da un Conservatorio governativo o pareggiato). Del complessivo numero delle lezioni, i due terzi saranno dedicati all'esame e discussione dei lavori presentati dagli iscritti, e un terzo — la lezione di mezzo di ogni settimana — a un corso monografico che quest'anno riguarderà « l'opera di Giuseppe Verdi ».

⊗ IL MINISTERO DELLA STAMPA E DELLA PRO-

PAGANDA ha inviato una circolare agli enti interessati esprimendo il desiderio che ai concerti di musica sinfonica partecipi sempre almeno un solista, ed invitando a provvedere al riguardo.

⊗ Sono stati nominati membri del Consiglio dell'ACCADEMIA DI S. CECILIA DI ROMA i maestri Ildebrando Pizzetti, Luigi Ronga, Arrigo Serato, Vincenzo Tommasini. Hanno avuto la nomina ad Accademici effettivi Goffredo Petrassi, Ludovico Rocca, Renzo Silvestri; e ad Accademici onorari: George Gershwin ed Ettore Villa Lobos.

⊗ Nell'ultimo Consiglio dei Ministri è stato approvato un decreto legge contenente norme relative all'ADOZIONE DEL CORISTA UNIFORME NELLE ESECUZIONI MUSICALI.

Il provvedimento stabilisce che i complessi orchestrali bandistici e corali sono tenuti ad osservare le disposizioni relative al corista uniforme. Il provvedimento sancisce, inoltre, il divieto di fabbricare o vendere strumenti musicali a fiato ed a percussione, od esemplari del corista uniforme, che non portino impresso uno speciale marchio attestante l'esatta corrispondenza del corista o dello strumento alle norme dettate dal provvedimento stesso.

⊗ La Gazzetta Ufficiale N. 4 di giovedì 7 gennaio pubblica le norme per la disciplina delle PROFESSIONI DI INSEGNANTE DI MATERIE MUSICALI nelle Scuole di musica e di ORCHESTRALE.

⊗ Nel programma dei LITTORIALI DELLA CULTURA per l'anno 1937, per quanto riguarda la musica, sono compresi: un Convegno sul tema: *Elementi tecnici, artistici e formali nella musica moderna e loro possibili sviluppi*; un Concorso per una composizione di musica sinfonica o corale d'ispirazione eroica o di musica da camera nelle sue forme classiche; due concorsi di esecuzioni musicali: a) corale di musica classica e di musica popolare; b) di musica da camera con il seguente programma: *Trio in do magg.* op. 49 di Martucci; *Trio* di autore moderno italiano; *Quintetto in fa min.* op. 4 di Sgambati; *Quintetto* di autore moderno italiano.

⊗ Il programma delle manifestazioni musicali per il BICENTENARIO DI STRADIVARI a Cremona è il seguente: *Commemorazione* di Stradivari (16 maggio); *Mostra* e *Concorso* di Liuteria moderna ed *Esposizione* di liuteria antica cremonese (16.V-15.VI); *Congresso internazionale* di liuteria (6-7.VI); *Congresso internazionale* di musica (19-20.V); *Concerto* di solisti, piccoli complessi da camera ed orchestrali con autentici strumenti stradivariani e in rapporto ai lavori del Congresso (19-20.V); *Congresso delle Soc. italiane* di concerti e *Concerti* nel Teatro Ponchielli (29-30.V); *Grandi spettacoli lirici* in Piazza del

Duomo (1-11.VII); *Grande concerto* della antica scuola cremonese e di Musica sacra in Duomo, con strumenti antichi cremonesi e organo dell'Inzoli (giorno da destinarsi); *Inaugurazione* della Scuola e del Museo nazionale di liuteria (28 ottobre).

Le iscrizioni per il Concorso di Liuteria dovranno pervenire all'Ente Nazionale dell'Artigianato, non oltre il 15 febbraio. Il Comitato ha stanziato la somma di L. 70 mila, da distribuirsi in 15 premi: cinque primi, cinque secondi e cinque terzi per un violino, un violoncello, una viola ed un quartetto.

⊗ A proposito del MAGGIO MUSICALE FIORENTINO si sa che le musiche della nuova commedia *I giganti della montagna*, di Pirandello, saranno scritte, per incarico del compianto autore, da Mario Castelnuovo Tedesco.

⊗ UN CENTRO DI AVVIAMENTO AL TEATRO LIRICO si è costituito presso l'Ente Autonomo del teatro Comunale di Firenze. Questo centro ha lo scopo di preparare per la scena lirica quei giovani cantanti italiani e stranieri i quali dimostrino di possedere speciali attitudini per il teatro. Il corso durerà otto mesi e in questo primo anno avrà inizio il primo marzo.

Al centro sarà ammesso un numero illimitato di allievi scelti dopo una prova supplementare fra i vincitori del concorso per giovani artisti lirici banditi dall'O. N. Dopolavoro. Ai sei concorrenti riusciti primi nella graduatoria verrà assegnata una borsa di studio di lire 500 mensili durante gli otto mesi del corso. Gli altri allievi prescelti saranno ammessi gratuitamente al corso ma dovranno impegnarsi ad attenersi al regolamento e agli orari del centro.

Gli artisti stranieri che intendono concorrere all'ammissione al corso dovranno presentare domanda su carta semplice all'Ente Autonomo del Teatro comunale Vittorio Emanuele II a Firenze, corredata dei necessari documenti.

È proposito dell'Ente di allestire durante il Maggio musicale una sola rappresentazione di un'opera di repertorio che sarà interpretata dagli allievi.

⊗ Il Podestà di Bologna ha ricevuto il maestro Giuseppe Piccoli il quale gli ha presentato le bozze di una SINFONIA INEDITA DI DONIZETTI, il cui autografo si conserva nel Liceo musicale Martini di Bologna.

⊗ UNA NUOVA OPERA, *Cleopatra*, quattro visioni sceniche di Cesare Meano, su trama di Francesco Cucchetti, ha terminato di musicare il maestro La Rosa Parodi.

⊗ GUIDO GUERRINI ha terminato un nuovo lavoro: *Due tempi di concerto* per pianoforte ed orchestra.

⊗ Al MASSIMO DI CATANIA, in Quaresima, il

maestro Vitale dirigerà: *Walkiria*, *Rigoletto*, *Butterfly* e *Liola* di Mulè.

⊗ I concerti sinfonici al R. CONSERVATORIO DI NAPOLI saranno diretti dai maestri Marinuzzi, La Rosa Parodi, Dobrowen, Mitropulos, F. M. Napolitano, Luadi. Quest'ultimo presenterà la *Messa da Requiem*, di Verdi.

⊗ Il LICEO DI BOLOGNA, anche per 1937, promette una serie di concerti, alcuni dei quali, in rispondenza all'iniziativa del Sabato teatrale, avranno luogo in un teatro, d'accordo col D.L. Finora sono stati scritturati i pianisti Rubinstein, Braylowsky e Annie Fischer, la cantatrice Alfani Tellini, l'arpista Cicognari, il violoncellista Baldovino, il violinista Barera, il Quartetto Lener, il Quintetto di cantori negri, ed il gruppo di professori concertisti del Liceo.

⊗ IL CONSIGLIO MUNICIPALE DI PARIGI ha approvato, per quanto riguarda la musica, le seguenti sovvenzioni per 1937: Opéra, Franchi 450.000; Opéra Comique, Fr. 300.000; Concerti Colonne, Lamoureux, Padeloup, Poulet, Siohan e Orchestra Sinfonica, ciascuno Fr. 20 mila; Scuola César Franck e Cantorum, ciascuna Fr. 5.000; Concerti Bastide e Blondel, ciascuno Fr. 4.000; Salone dei musicisti, Fr. 2.000; Piccoli Concerti Mozart, Fr. 1.500. Una sovvenzione di 300.000 franchi è riservata per l'acquisto di biglietti per scolari, per speciali rappresentazioni.

⊗ I FESTIVAL MUSICALI IN GERMANIA, si svolgeranno in quest'ordine: 1-5 febbraio Weimar (musica del nord); aprile, Wiesbaden, Berlino (festival Bruckner e settimana d'arte); maggio, Amburgo e Friburgo (Brahms); Elster, Bonn (Beethoven); Breslau (Haendel); Görlitz (musica di Slesia); giugno Lubeca, Buxtehude, Göttinger (Haendel); luglio-agosto, Bayreuth e Monaco; agosto, settembre, Dresda; ottobre, Cassel (musica di famiglia), ecc.

⊗ Il programma del FESTIVAL DI SALISBURGO dell'estate prossima comprende il *Fidelio*, i *Maestri cantori*, il *Flauto magico*, il *Falstaff*, quest'ultima opera in italiano diretta da Arturo Toscanini, il *Cavaliere della rosa* e l'*Elettra* dirette da Hans Knappertsbusch, quindi l'*Orfeo ed Euridice*, l'*Ifigenia in Tauride*, *Don Giovanni* e *Nozze di Figaro* dirette da Bruno Walter. Anche le *Nozze di Figaro* ed il *Don Giovanni* saranno date in italiano.

⊗ Per festeggiare la 100ª rappresentazione in Germania delle opere di Wolf Ferrari, il Teatro dell'Opera di MONACO ha inaugurato una mostra personale del maestro italiano, con ricco materiale biografico e artistico.

⊗ Nell'atrio del Metropolitan di Nuova York ha avuto luogo recentemente l'inaugurazione di un busto in marmo di GIULIO GATTI CA-

SAZZA che fu l'animatore ed il direttore del teatro per ben 27 anni.

Il busto è opera pregevole dello scultore Mac Morries e la cerimonia ha assunto particolare importanza per l'intervento delle autorità e di note personalità del mondo artistico e teatrale.

NECROLOGIO

Antonio Rovescalli

Poche settimane dopo la morte di Caramba, l'Arte italiana della scenografia deve lamentare la perdita di Antonio Rovescalli, avvenuta a Milano il 18 dicembre.

Nato a Crema nel 1864, frequentò a Milano i corsi di Brera; andò a lavorare con uno zio, alla cui morte ne continuò l'opera. Dal teatro Manzoni passò alla Scala, ove per 25 anni ha lasciato l'impronta della sua genialità. Con la sua scomparsa, è venuto a mancare il più illustre superstiti della grande tradizione scenografica scaligera, che fa capo a Sanquirico e Ferrario.

Per l'attuale stagione aveva preparato le scene del *Falstaff*.

Giovanni Fronte

Al primi di dicembre è morto a Spadafora il maestro Giovanni Fronte, nato a Messina nel 1860. Studiò al Conservatorio di Milano.

Lascia inedite le opere *Eidos* su libretto di Illica, e *Giselda*, mentre un'altra, *Cola-Pesce*, fu eseguita in Messina nel 1919. Oltre una *Sinfonia* in quattro tempi, scrisse molta musica orchestrale e di indole religiosa. Diverse sue composizioni furono ridotte per banda dal maestro Pio Nevi.

Lavoratore indefesso, uomo di assoluta probità, quanti lo conobbero lo ricordano con viva simpatia.

⊗ Il 1º dicembre, all'età di settant'anni, è deceduto a Cremona, ove pure era nato, il maestro ORESTE RIVA.

Studiò al Conservatorio di Parma e diresse, nel periodo aureo delle bande comunali, quelle di Suzzara, Codogno, Mirandola, Castagnaro.

Compose musica di tutti i generi, tra la quale l'*Inno dei fascisti cremonesi*, un balletto e l'opera *Narciso*, rappresentata a Crema, mentre altre tre sono tuttora inedite.

Vinse nel 1920 un premio olimpionico.

⊗ Un commosso e devoto saluto inviamo alla memoria di LUIGI PIRANDELLO, Accademico d'Italia e drammaturgo di fama universale. Per quanto la sua attività si svolgesse all'infuori della musica, ricordiamo che dai suoi lavori furono tratti: il balletto *Giara* di Casella, e due opere: *Liola* di Mulè e *La favola del figlio cambiato* di Malipiero.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CHOPIN (F.), *Studi*, Op. 10 e 25 (Brugnoli) - staccati; testi italiano, spagnolo e portoghese:

— (E. R. 1819). Op. 10 N. 1	(B) L. 2,—
— (E. R. 1824). » » » 2	» » 2,—
— (E. R. 1820). » » » 3	» » 2,—
— (E. R. 1821). » » » 4	» » 2,—
— (E. R. 1822). » » » 5	» » 2,—
— (E. R. 1825). » » » 6	» » 2,—
— (E. R. 1823). » » » 7	» » 2,—
— (E. R. 1824). » » » 8	» » 2,—
— (E. R. 1826). » » » 9	» » 2,—
— (E. R. 1825). » » » 10	» » 2,—
— (E. R. 1828). » » » 11	» » 2,—
— (E. R. 1826). » » » 12	» » 2,—
— (E. R. 1827). » » » 1	» » 2,—
— (E. R. 1828). » » » 2	» » 2,—
— (E. R. 1828). » » » 3	» » 2,—
— (E. R. 1829). » » » 4	» » 2,—
— (E. R. 1829). » » » 5	» » 2,—
— (E. R. 1860). » » » 6	» » 2,—
— (E. R. 1861). » » » 7	» » 2,—
— (E. R. 1830). » » » 8	» » 2,—
— (E. R. 1831). » » » 9	» » 2,—
— (E. R. 1832). » » » 10	» » 2,—
— (E. R. 1833). » » » 11	» » 2,—
— (E. R. 1862). » » » 12	» » 2,—

CANTO SOLO

KERN (J.), *Quattro Canzoni*, dal film RKO Radio « Swing time », Versi di E. Frati:

— (123891). *Che bel romanzo d'amor!* (A fine romance) (C-B). (A) L. 1,50

— (123893). *Bella e fulgida così* (The way you look tonight) (S-T). (A) L. 1,50

— (123900). *Non voglio più danzar* (Never gonna dance) (C-B). (A) L. 1,50

— (123905). *La lezione di danza*. Canzone-Duetto (Pick yourself up - Duo). (A) L. 1,50

MANDOLINO (con parole)

KERN (J.), *Quattro Canzoni*, dal film RKO Radio « Swing time », Versi di E. Frati:

— (123891). *Che bel romanzo d'amor!* (A fine romance). (A) L. 1,50

— (123893). *Bella e fulgida così* (The way you look tonight). (A) L. 1,50

— (123900). *Non voglio più danzar* (Never gonna dance). (A) L. 1,50

— (123905). *La lezione di danza*. Canzone-Duetto (Pick yourself up - Duo). (A) L. 1,50

ORCHESTRA

MARINUZZI (G.) (123851). *Elegia*. Partitura in-10^a. (A) L. 10,—

— (123852). *Sicilia*. Poema sinfonico. Partit. in-10^a. (A) L. 20,—

— (123852). *Rito nuziale*. Part. in-10^a. » » 6,—

— (123853). *Preludio e Preghiera* (con Solo di S.). (A) L. 10,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

— *Orchester-Literatur-Katalog*. Band II. 1926 - 1935. (F. E. Leuckart, Leipzig).

— *Musik in Wien*. (Freundenverkehrsstelle der Stadt, Wien).

ALTMANN (W.). *Kurzgefasstes Tonkünstler Lexikon*. 14-15 Lieferung. (G. Bosse, Regensburg).

ALBINI (E.). *Gli strumenti musicali moderni*. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 6,50

BARBERIO (F.). *La principessa Elisa Baciocchi Bonaparte e Paisiello* (da « La Rivista Musicale Italiana », Milano).

CALZA (E.). *Metodo per lo studio elementare del Pianoforte*. Musica di E. Maseni. (S. A. Carisch, Milano). L. 12,—

CORSI (M.). *Tamagno*, il più grande fenomeno cenero dell'Ottocento. (Casa Ed. Ceschini, Milano). L. 12,—

DELLA CORTE (A.). — *Pergolesi con citazioni musicali*. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 7,50

— *Antonio Salieri con 70 inedite citazioni musicali*. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 12,—

DE NAPOLI (G.). *Amilcare Ponchielli (1834-1896)*. La vita - Le opere - L'epistolario - Le onoranze. (Stab. Tipogr. « Cremona Nuova », Cremona). L. 20,—

FAUSTINI-FASINI (E.). *Documenti paisielliani inediti*. (Ediz. « Psalberium », Roma).

GEDDO (A.). *Chopin*. (G. Vanzini, Brescia). L. 10,—

PARDINI (D. I.). *Alfredo Catalani*. Quaderno di ricordi lucchesi. (Tip. Lippi, Lucca).

MUSICA CORALE

LICHTFELD (H.). *Alas my Duphne*. Stay from « The First Set of Madrigals of Five Parts ». — All ye that sleep in pleasure. Idem. (Oxford University Press, London).

MASSARANI (R.). *Tre Cante per i soldati*. Coro a 2 voci. (De Santis, Roma).

WHEELKES (Th.). *Aye me*. *Alas*. *Aye ho from « Ayeres or Phantastick Spirites for three voices »*. — *Ha ha, this World doth Pass*. Idem. — *Since Robin Hood*. Idem. (Oxford University Press, London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.

NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.
G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.

Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.

G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.

G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Naz. del Grammfono - Via Domenichino, 14.
Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbersi

oppure

permuterebbersi con beni
immobili Liguria pari valore

Scrivere:

ENRICO HAAPT.

Salite Santa Caterina, 5

GENOVA

BOLLETTINO DEI MUSICISTI

ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA

Via Vittorio Veneto, 7

DIRETTORE: Giuseppe Mulé
DIRETTORE RESPONS.: Giorgio Nataletti

COMITATO DI REDAZIONE
Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fascicoli mensili di 16-32 pagine

ABBONAMENTO ANNUO
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. OTTO



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO · II · FEBBRAIO · MCMXXXVII · XV

INFLUENZA
RAFFREDDORI
MALE DI GOLA
NEURALGIE

TUBETTI DA 5 DISCO
BUSTE DA 3 DISCHI

In inverno e durante
la stagione umida
occorre premunirsi.
Abbiate sempre
con voi un tubetto
od una bustina di
Riberina ERBA

RIBERINA

NON TURBA IL CUORE

CARLO ERBA S.A. MILANO



CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ P. A. MOLINA

CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da
stampa e da scrivere - andanti,
mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

Y

SEDE

MILANO

VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920

Stabilimento: VARESE - Telefono 10-28

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbersi

oppure

permuterebbersi con beni
immobili Liguria pari valore

Scrivere:

ENRICO HAUPT.

Salita Santa Caterina, 5

GENOVA

NUOVI DISCHI



LEOPOLDO STOKOWSKI

in due nuove incisioni. Orchestra Sinfonica di
Filadelfia nella sintesi sinfonica della **Walkiria**,
R. Wagner (DB 2470/73 album n. 91 L. 120) e
nella esecuzione di: **Notturmo N. 1** e **Danze**
Debussy (DB 1614-1642/43 L. 90).



LEOPOLDO STOKOWSKI

BRAHMS

una stupenda composizione: **Sestetto in "Si
bem. magg."** op. 18 (Brahms) nella impa-
reggiabile esecuzione del **Quartetto "Pro
Arte"** con seconda viola e secondo violon-
cello (DB 2566/69 album N. 83 L. 120).

TOSCANINI

La sinfonia più perfetta di Beethoven, quella
definita da Wagner come «l'apoteosi del rit-
mo e della danza» - compiuta tra il 1811 e il
1812 - **La Settima Sinfonia in "La magg."**
di Beethoven ha avuto l'interpretazione del
sommo interprete, **Arturo Toscanini**, che ha
reso con solare evidenza tanto la tonalità gi-
gantesca quanto il microscopico particolare.
Orchestra Filarmonica Sinfonica di New York.
(DB 2986/90 album N. 80 L. 150).



ALFREDO CORTOT

EDWIN FISCHER

il famoso pianista ha inciso il **Preludio e fuga
in "Mi bem. magg."** di Bach-Busoni (DB
1991/92 L. 60).

CORTOT

magistrale interprete di **14 Valzer di Chopin**
(DB 2311/16 album N. 84 L. 180).

Audizioni e cataloghi gratis a richiesta presso i nostri rivenditori autorizzati in tutte
le città d'Italia, Impero e Colonie.

SOC. ANON. NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO", - MILANO - Galleria Vitt. Emanuele, 39
ROMA - Via Nazionale, 10 - ROMA - Via Tritone, 88-89 - TORINO - Via P. Micca, 1
NAPOLI - Via Roma, 266 - GENOVA - Soc. An. R. R. Radio (Esclusivista), Via XX Settembre, 136 r

"LA VOCE DEL PADRONE"

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,50
ESTERO L. 2,-

MILANO

VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
ESTERO: " L. 22 " L. 12,-

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

WERNER BOLLERT. — L'Opera <i>Griselda</i> di Piccini	Pag. 43
N. COSTARELLI. — La «Toccata» di G. Petrossi e la musica pura	" 48
RIVISTA DELLE RIVISTE: Senso uditivo e la Radio. — La musica e gli zingari. — Italia. — Estero	" 51
VITA MUSICALE: G. SALLUSTIO: «Lumawig e la Saetta» di A. Lualdi al Reale dell'Opera. — Teatri. — Concerti. — Lettera dalla Germania (A. BRÜGGEMANN)	" 55
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. — Musica vocale. — Musica eseguita	" 67
IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio	" 75
OPERE NUOVE italiane rappresentate nel 1936	" 78
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	" 80

BRANO MUSICALE

J. NAPOLI: *Pianto 'e Mamma*. Canto e Pianoforte. — *Canzone antica*. Pianoforte.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO REALE DELL'OPERA DI ROMA

LUMAWIG E LA SAETTA di A. LUALDI

Azione coreografica. Leggenda in 1 atto e 2 quadri di M. LUALDI L. 12 - L. 1
(NOVITÀ ASSOLUTA)

TEATRO REALE DELL'OPERA DI ROMA

IL CAMPIELLO di E. WOLF-FERRARI

Commedia lirica in 3 atti di A. GHISLANZONI (da C. GOLDONI) L. 50 - L. 4

TEATRO PETRUZZELLI DI BARI

CECILIA di L. REFICE

Azione sacra in 3 episodi e 4 quadri di E. MUCCI L. 50 - L. 4

TEATRO SOCIALE DI MANTOVA

LA MONACELLA DELLA FONTANA di G. MULÉ

Un atto di G. ADAMI L. 20 - L. 2

I prezzi indicati si riferiscono allo spettacolo per Canto e Piano (per il balletto di Lualdi per solo Pianoforte) ed al libretto.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO



L'opera «Griselda», di Piccini

La Biblioteca del Ginnasio Joachimsthal di Templin possiede, oltre al *Figaro* di Piccini (1) anche un'altra sua opera dell'età matura che — secondo l'Enciclopedia di Eitner — non esiste in alcun'altra biblioteca. Si tratta della partitura manoscritta in due atti della *Griselda*, la quale, composta per Venezia, vi ebbe la prima rappresentazione al Teatro S. Samuele l'8 ottobre 1793; successivamente fu data a Vienna nel 1794 ed a Praga nel 1796 (2). Il testo è di Angelo Anelli, noto librettista di allora (3); è lo stesso che pochi anni dopo (1796) venne musicato da Paër.

Lo stato di conservazione della partitura di Templin è buono. Essa è rilegata atto per atto e quindi in due volumi. Molto vi è cancellato con matita rossa; a quanto pare sono tagli per l'uso delle rappresentazioni. Che vi fossero originariamente anche altre arie, non si può dire con certezza (4), poichè il libretto della prima rappresentazione del 1793 non è stato ritrovato. Ma già fra la partitura e il libretto tedesco di Praga si notano diversità: nei N. 7 e 11 (arie della Duchessa) si trovano nel libretto, al punto preciso, due altre arie, mentre l'aria di *Griselda* (N. 15) non esiste nel testo, il quale contiene delle arie che viceversa non si trovano nella partitura: come, in principio del secondo atto, un coro dei camerieri; la partitura porta però una nota: «dopo il coro» (5). Alla copiatura della partitura

(1) *La serva onorata* (1792). Confrontare il mio articolo in: «Allgemeine Musikzeitung», 62ª annata, N. 24, pag. 405 f.

(2) Il testo di Anelli non ha nulla a che vedere con quello di Apostolo Zeno, musicato a diverse riprese.

(3) La rappresentazione di Praga è provata dal libretto tedesco Mus. Tp. 527 della Biblioteca di Stato di Berlino. — A Venezia, insieme a *Griselda*, si davano i balli *Piramo e Tisbe* e *Il tradimento punito*.

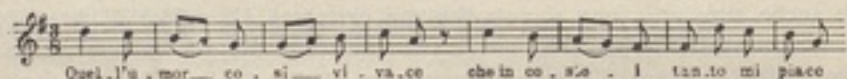
(4) Dopo 1, 4 è «Segue aria Lisetta» cancellato; lo stesso nella prossima scena «dopo l'aria di Lesbino»; poco prima dell'inizio del secondo finale si trova la nota «Aria del Conte». Tutti questi pezzi non esistono però.

(5) Piccole divergenze risultano nei N. 5 e 20. Nella partitura della *Griselda* di Paër tre quarti di tutte le arie sono già state sostituite, mentre gli insieme sono in massima parte conservati.

di Templin hanno collaborato almeno tre copisti, benchè il lavoro principale sia stato fatto da uno solo.

Prima di parlare della musica del Piccinni, dobbiamo soffermarci brevemente sul testo dell'opera, supponendo che il soggetto e il contenuto intrinseco, tolti dal Boccaccio, siano conosciuti. Ci interessa soprattutto la definizione del lavoro quale « dramma eroicomico » e di vedere anche se una tale definizione si possa giustificare. Per dare in certo qual modo vita all'azione, l'Anelli introdusse due nuovi personaggi: Lisetta e Lesbino. Non si può però affermare che essi rappresentino in modo assoluto l'elemento comico (6). Non certo Lesbino, che viene caratterizzato come elegiaco, ed il cui amore per Griselda non è corrisposto nemmeno nella disgrazia. Per una figura comica può passare meglio Lisetta: il suo disprezzo per la propria classe, le sue arie di grandezza, la smania di essere prescelta dal Marchese come moglie per poi rappresentare la gran dama, costituiscono tratti comici che muovono al riso. In generale però questi atteggiamenti sono di importanza secondaria nell'intreccio, in cui predomina l'azione seria. Sarebbe quindi più appropriato definire *Griselda* come « opera semiseria ».

Venendo alla musica del Piccinni, osserviamo subito che l'opera contiene, esclusa l'ouverture, 21 pezzi cantabili: 10 nel primo atto e 11 nel secondo. Fra di essi si contano 12 arie; e gli altri sono, più o meno, grandi insieme. Le Arie non sono tutte dello stesso tipo. Formalmente più semplici sono, per esempio, le due della Duchessa, che assumono una certa importanza soltanto per la loro coloratura; mentre la prima (Allegro, in si bemolle maggiore, 4/4) è di mole più ampia — ma chiaramente divisa in due parti —; la seconda (Moderato, in la maggiore, 3/8), il di cui accompagnamento è di soli archi, si svolge nel genere di cavatina sino alla fine. Da considerare, inoltre, l'arietta, in due tempi, di Doristella, la cui semplice tematica viene data come esempio:



Altri a soli sono stati composti sotto l'influenza dell'*aria buffa*, genere formato con mezzi prestabiliti (motivi di tre suoni, parlato, valori musicali brevi e grandi salti nel canto) e che si trovava spessissimo nella vera opera buffa del tempo: ad essi appartiene anche l'aria N. 3 del Conte e quella di Giannucolo N. 14. Sebbene questi due canti fossero sotto una stessa misura di tempo e di battuta, è da notare che Piccinni usava altrettanto volentieri il cambiamento di battuta e di tempo: ed è così che risultano due divisioni nei N. 6, 9, 13, 15 e 19 e perfino tre nel N. 19 (Lisetta). Questa aria di Lisetta (in si bemolle maggiore), che è preceduta da un recitativo con accompagnamento, ha una costruzione interessante. Le tre divisioni sono: a) Larghetto, 3/4: breve, che finisce in si bemolle maggiore; b) Risoluto rispettivamente Allegro, 4/4: col principio nel genere del recitativo, svolgentsi senza ripetizioni, finale in fa maggiore; c) Allegretto vivace, 6/8: la parte più lunga, nel genere del rondò. Degli esempi che seguono ora, il primo appartiene alla prima divisione, i due altri alla divisione finale:

(6) Confrontare LUDWIG SCHIEDERMAIR, *Simon Mayr*, parte 2^a, Lipsia 1910 pag. 3-4. Schiedermaier dà la prova di influenze francesi nei libretti di Anelli. Confrontare anche: *Simon Mayr*, parte 1^a, Lipsia 1907, pag. 128-129.

a)

Se mi ren - desse a - mo - re spo - sa, mio ca - ro, a - te,
tu tro - ve - re - sti un - co - re pio - no d'a - mor - di - fe

b)

Fanno ta - lor buon gio - co due smanie due smanie due sma - nie a tem - po lo - co

c)

spo - si per - il na - so si pi - glia - no - co - si

L'aria N. 19 (Marchese) ha delle connessioni melodiche specialmente belle, benchè la tematica in sè non sia molto originale:

a) Adagio

Ah, ve - der - la, oh Dio, lan - gui - re è u - na - pe - na da mo - ri - re

b) Allegro

a - gi - ta - to in - stan - to af - fan - to

c)

Ah, ve - der - la, oh Dio, lan - gui - re è u - na - pe - na da mo - ri - re

d)

Ah, ve - der - la, oh Dio, lan - gui - re è u - na - pe - na da mo - ri - re

e)

Ah, son - io quel reo - ti - rannol

La prima aria di Giannucolo (N. 9) pastorale, è musicalmente la più ricca; della sua seconda parte portiamo due esempi:

a)

Ve - drai le pe - co - rel - le che ti ver - ran - no in - tor - no

b)

Io poi col - la zam - po - gna suo - nan - do la bion - di - na, suo - nan - do la bion - di - na, qual - che al - tra con - ta - di - na te - co fa - rò bal - lar - te

c)

co fa - rò - bal - lar - te co fa - rò - bal - lar - te co fa - rò - bal - lar - te

Per concludere dobbiamo ancora citare due temi originali di Griselda, il primo dei quali inizia l'aria N. 15 e il secondo, tenuto in un ritmo noto e usato come tema di rondò, inizia l'aria N. 20:

a) Andantino



b) Agitato



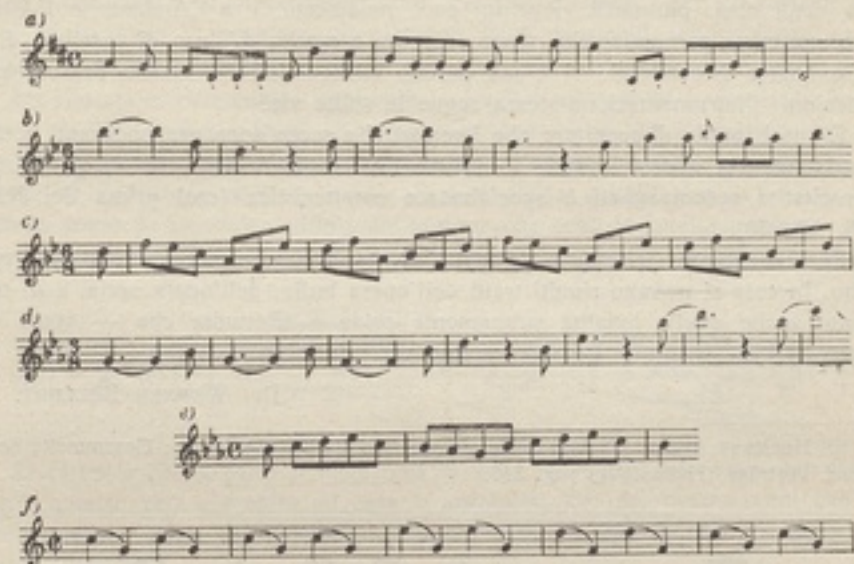
Veniamo ora agli insieme che si estendono a tutti gli otto solisti in duetti, terzetti, quintetti (Introduzione) e sestetti fino ai due grandi finali. Nel duetto N. 12 (Andantino, in do maggiore, 6/8) si continua nel campestre dell'aria N. 9 (esempio di musica 4): le parti vocali sono però veramente insignificanti e in questo brano risalta chiaramente che la forza creativa di Piccinni era già di molto diminuita. Dei due terzetti del primo atto quello in sol maggiore è più importante (7); nella sua prima parte un minore in sol viene incorniciato da due parti in maggiore — lo stesso principio di forma incontreremo anche più tardi nel N. 8. L'Introduzione, alla quale partecipa, oltre al quintetto, anche un coro di camerieri, è divisa in due parti, la prima delle quali in fa maggiore e la seconda in re maggiore; l'unità della tonalità non è quindi conservata.

Si trovano invece dei collegamenti melodici fra le due parti, e in questo numero trova il suo posto perfino la musica strumentale indipendente (all'arrivo della Duchessa). Una piccola azione racchiude in sé l'esteso sestetto N. 17, in quattro parti, che dimostra chiaramente l'importanza dell'orchestra e del suo linguaggio melodico (nella prima e soprattutto nella terza parte). Si può ben dire che l'orchestra supera quasi sempre le parti vocali in importanza. I due finali presentano indubbiamente cose più interessanti. Il secondo di essi è composto da cinque parti ed il primo da otto (8) ma lo spazio non ci consente un'analisi dettagliata. In queste formazioni estese, dove l'invenzione melodica non ha molta importanza (tanto più che in quegli anni non poteva più essere fresca e si limitava a sfruttare, spesso, il patrimonio precedente) ma ne ha soprattutto la formazione ed il collegamento di complessi importanti di scene, l'arte di Piccinni si mostra ancora una volta nella più bella luce. Dobbiamo limitarci a dare come esempio alcuni motivi stru-

(7) Si osservino le formazioni sincopate nella linea della melodia nella continuazione del tema iniziale. Nella seconda metà l'indipendenza delle voci è conservata anche negli insieme, mettendo Giannucolo di fronte alle altre due (duchessa - marchesa).

(8) Nella articolazione del finale, Piccinni segue il libretto che rimane di base anche per la divisione di Paër. Così succede che per i due compositori i tagli si trovino quasi sempre agli stessi punti. Senza dubbio Paër avrà conosciuto anche la partitura di Piccinni.

mentali dei due finali. I primi tre esempi appartengono al secondo finale, gli ultimi tre al primo.



Nel secondo finale collabora, come pure nella Introduzione, il coro, il quale ha inoltre nella partitura ancora due numeri. Un pezzo brevissimo è il Coro dei cacciatori, N. 16 (Allegretto in fa maggiore, 6/8); più importante è l'altra frase (N. 8), alla quale partecipano anche dei solisti. La situazione è la seguente: alla vista di Doristella, Griselda è svenuta, ed il coro compiange la padrona. Tre parti: le parti laterali sono in fa minore, la parte di mezzo, che contiene solamente un a solo di Griselda, finisce in fa maggiore. Alla fine dell'ultima parte il coro riappare col suo motivo principale (9). Segue il principio delle tre parti.

a) CHOR



b) GRISELDA



c) GRISELDA



L'ouverture (in do maggiore, 4/4) incomincia con un breve Andante sostenuto;

(9) Paër mette tutto questo nel modo seguente: il coro « Poveretta » (Allegro, in do minore, 4/4), al quale si aggiungono alcuni brevi soli, va sino alla fine in una parte (mezzo finale). Il rimanente del testo viene messo nel successivo numero (Arie di « Griselda » con il coro « Quello sguardo innocente », in fa maggiore). Questo numero consiste di due parti: Adagio 2/4 - Allegro 4/4 (che comincia « Ma quel moto di contento »). L'Adagio e l'Allegro sono tematicamente collegati; il tema principale dell'Allegro viene usato nel modo del rondò.

la frase principale, un Allegro con brio, reca in principio un motivo, che incontreremo nuovamente nell'ultima parte del primo Finale. Il secondo tema appare prima negli oboi, più tardi viene un poco modificato. Fra l'Andante e l'Allegro esiste una certa parentela, che viene espressa a mezzo dell'uso di parallele di ottave e quarte discendenti. Si è già parlato altrove dell'importanza dell'orchestra di Piccinni; l'istrumentazione stessa segue le solite vie.

E quasi inutile di accertare che i recitativi a secco sono preponderanti accanto alle arie, ma per questo lavoro — a parte l'uso ripetuto del coro — la ricchezza dei recitativi accompagnati è specialmente caratteristica (così prima dei N. 8, 9, 18, 19, 20).

Per concludere *Griselda* è un'opera interessante, che merita un esame approfondito. In essa si trovano riuniti tratti dell'opera buffa, dell'opera seria, e di tanto in tanto anche quelle tonalità stranamente calde e affettuose che — come dice l'Abert (10) — costituiscono una caratteristica di Piccinni.

Dr. WERNER BOLLEKT.

(10) HERMANN ABERT, Piccinni quale compositore di opera buffa, in: *Gesammelte Schriften und Vorträge* (Halle 1929) pag. 356.

La "Toccata,, di Goffredo Petrassi e la musica pura

Di « tutto » Petrassi vorremmo parlare come musicista puro: senonchè ci restringiamo alla sola « Toccata » per necessità spaziali e per permettere al lettore un controllo di quanto analizzeremo giacchè, essendo scritta per pianoforte, può essere più facilmente avvicinata (Ediz. Ricordi).

La posizione musicale di Petrassi non è stata ancora chiaramente delineata. La colpa si potrebbe attribuire in parte a quella critica ed a quel pubblico rimasti, nella comprensione dei fatti estetici, al gusto dell'impressionismo e del descrittivismo.

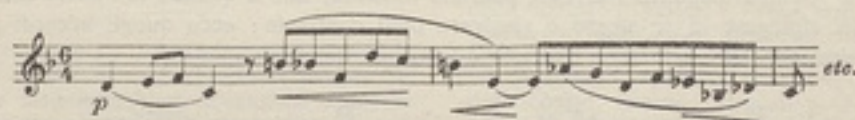
Senonchè l'appellativo di musicista puro, o neo-classico, può dar luogo ad equivoci che a noi preme dissipare. Il termine « neo-classicismo » è stato lanciato al tempo dell'*Histoire du soldat* per indicare un atteggiamento di Stravinsky volto a valorizzare i soli elementi formali e sonori della musica. Il quale atteggiamento si è dimostrato come uno dei tanti eccessi di preta marca romantica in quanto mira a rompere la sintesi dell'arte ed a restaurare il sorpassato dualismo di forma e contenuto, di suono e di sentimento. Se Stravinsky si salva, perchè rimane a sua insaputa artista romantico, non così quelli che lo han preso alla lettera senza comprendere la contraddizione, anche questa squisitamente romantica, in cui si dibatte l'autore di *Edipo*.

Sicchè in nome di questo neo-classicismo vi è tutta una pleiade di persone che vorrebbe far passare per musica delle vuote elucubrazioni di suoni, di ritmi e di timbri.

Petrassi va distinto da questi autori di « solfeggi » polifonici.

La sua musica è pura, non solo perchè egli l'ha liberata da tutte le sovrastrutture letterarie più o meno melodrammatiche, ma perchè esprime un modo di essere « musicale » dello spirito creatore. Petrassi è classico per un interno equilibrio che ti vieta di separare gli elementi lirici da quelli sonori senza vederti sfuggire l'immagine musicale.

La Toccata si ricongiunge spiritualmente ai grandi modelli lasciati da Frescobaldi e da Michelangelo Rossi. Non esercitazione archeologica, dunque, ma riviviscenza. Il pezzo si inizia con un tema calmo, « contemplativo » che diresti quasi immoto se non fosse animato subito da una pausa significativa e se non fosse percorso come da un'impercettibile animazione che senti in quelle insistenti inflessioni di semitono discendente:



Durante la prima parte il tema reca di volta in volta il suo contenuto fervore nelle « quattro voci » mentre ad esso si accompagnano dei contrappunti che, per il loro mancato senso di contrasto, sembrano scaturire dal suo stesso corpo come naturali fioriture.

Esposizione, direi, oggettiva del tema: come se il musicista, prima di muovere la sua fantasia trasfiguratrice, volesse raccogliere le forze e mostrarci con calma il suo punto di partenza. Intanto notiamo subito come questo tema sia lontano tanto dagli eroici e teatrali accenti così cari al romanticismo quanto dalla evanescente indeterminatezza impressionistica. Col suo fare quasi dimesso ma plastico, ma intenso, vorrebbe essere l'indicazione di una musicalità familiare e congenita dell'artista piuttosto che ostentazione di chissà quale retorica ispirazione.

Ma ecco la fantasia che si accende: la seconda parte si inizia con un'eco del tema subito seguita da un rapido arabesco che ti trasporta in più acute regioni:



E mano mano che il respiro si fa più vivo il tema germina intorno a sè figurazioni sempre più fantasiose fino a sovrapporsi ad esse e ad accoglierle nel suo corpo stesso. L'unità in tanta varietà di figurazioni è data appunto dall'unità del sentire che funge da forza coesiva, da centro di gravità.

La terza parte (Presto) mostra il tema nella sua implacabile forza ritmica:



Le figure son ridotte tutte allo stesso valore ed anche il contrappunto marca il carattere di insistenza con le sue costanti crome. Di tanto in tanto, a spezzare questa implacabilità, fa capolino un timido accenno al canto « espressivo », ma subito il ritmo dispotico ridiventa padrone assoluto, fino a quando lo spirito sembra volersi ripiegare in se stesso e risolvere ogni contrasto: ecco quegli accordi lunghissimi che altro non sono che una dilatazione del tema iniziale:



Dopo questa sosta, il ritmo ostinato riprende: ma pian piano si va spegnendo e dissolvendo in figurazioni meno imperiose fino alla ripresa finale del tema (Adagio). Ritorna la serenità dell'inizio: il ciclo sta ormai per chiudersi. Aleggia su questa ultima parte uno spirito di superamento, di catarsi, che non esiterei a identificare in uno stato di intima religiosità. Il tema si distende e quasi si disperde insensibilmente. Alla fine, nelle ultime due battute, riappare come un'eco lontana quasi adagiata su uno spazio sonoro reso immoto dalla concentrazione. La Toccata è conclusa con un sommesso accordo nella regione grave: ultima vibrazione che si viene a spegnere, più che nell'aria, nel tuo animo, lasciandovi un duraturo ricordo della singolare avventura che hai vissuto nel regno della fantasia.



Cadrebbe ancora opportuno di parlare dei meriti diremo « minori » del Petrassi: come del suo pianismo antivirtuosistico e tutto sostanza; della sua impostazione e risoluzione dei controversi problemi linguistici; della sua « vocalità » strumentale. Tutte queste cose ci riprometteremo eventualmente di lumeggiare in un altro studio più completo di questo breve saggio.

NICOLA COSTARELLI



Il senso uditivo e la radio

Lo sviluppo del senso uditivo in rapporto ai timbri strumentali e attraverso le sempre più diffuse radiotrasmissioni di musiche è oggetto di inchieste, statistiche e osservazioni da parte del maestro Roger Vuataz, il quale da qualche mese assolve zelantemente il compito, che gli è stato dato, di iniziare alla musica gli uditori della stazione radio di Ginevra e naturalmente gli altri, che da ogni parte volessero seguire le sue lezioni.

Dunque il Vuataz, com'egli descrive nella *Schweizerische Musikzeitung*, ha trattato o tratterà tutte le nozioni musicali, dai suoni ai corpi sonori, dalle voci umane agli strumenti, dal ritmo alla melodia, dall'armonia alla polifonia, eccetera, attraverso dimostrazioni pratiche. Inoltre egli propone ogni settimana ai suoi ascoltatori alcuni esercizi atti a sviluppare il loro senso uditivo e l'attenzione.

Durante la settima lezione, il primo esercizio consisteva nel riconoscere gli strumenti dell'orchestra. Armonizzata a quattro parti una melodia popolare, egli la fece successivamente eseguire da un quartetto d'archi; da un flauto, una viola, un fagotto e all'unisono da un violoncello e da un contrabbasso; poi da una tromba con sordina, un clarinetto, un violoncello, un trombone; infine da un oboe, un flauto, un corno e all'unisono da un fagotto e da un contrabbasso pizzicato. Ciascun testo fu eseguito due volte.

Chiesto agli ascoltatori di nominare gli strumenti che volta per volta avevano suonato, il Vuataz ebbe 75 risposte, 29 di donne, 46 di uomini, e precisamente otto di fanciulli fra i 6 e 12 anni, 15 di giovani fra i 12 e i 20; 24 di adulti fra i 20 e i 30, 13 di individui fra i 30 e 40, 8 fra i 40 e 50, 5 fra i 50 e 60. In gran parte, lettere di dilettanti. Due o tre professionisti, i più indifferenti, risposero soltanto per rilevare la difficoltà del concorso. Nessun concorrente riconobbe esattamente tutte e quattro le strumentazioni. Uno ne azzecò due; nove ne imbroccarono una.

Insomma undici risposte giuste su trecento (4 per 75 = 300). Interpretando le statistiche

si ricava che fra gli strumenti melodizzanti il timbro del flauto fu riconosciuto più di quello della tromba; il violino e l'oboe furono meno distinti; in quanto agli strumenti d'accompagnamento l'ordine nel riconoscimento del timbro fu questo: trombone, violoncello, fagotto, contrabbasso. Benché i risultati positivi sieno esigui, il Vuataz non ne è sgomentato; anche perché ammette che la ricezione radiofonica spesso storpi i timbri.

Questa prima inchiesta dà già un'idea dello sviluppo uditivo del pubblico radiofonico. Se poche persone volenterose e certamente privilegiate hanno tanto sbagliato, che cosa possono o sanno distinguere nell'amalgama sinfonico le migliaia di uditori, che non sono mossi da curiosità analitica, né si giovano di un orecchio esperto? La complessità della musica moderna rende necessario un udito analitico. E l'orecchio è nel maggior numero dei casi suscettibile di educazione, specialmente se si cerchi di accertare con opportuna diagnosi quale ne è il difetto.

Il Vuataz non si nasconde la obiezione, che molti dilettanti fra i più pigri muoveranno alla sua tesi e alla sua sollecitudine: c'è bisogno di distinguere un oboe da una tromba per gustare la musica? Egli, anziché polemizzare, preferisce notare che un buongustaio della mensa sa perfettamente ciò che mangia e com'è preparato, che l'alpinista sa esattamente i nomi delle montagne, dei picchi, dei ghiacciai, che ciascuno infine è orgoglioso di sapere quali sieno le cose che ama, se veramente le ama...

B. GIURANNA

123695. - *Due Quartine popolari greche*. Traduzione di N. Tommasco; a 4 voci femminili sole L. 3.—
 123784. - *Canto di guerra* a 3 voci maschili, sole L. 2.—
 123775. - *Dienai'* (Sante parole che si cantano in galès). A 3 voci maschili sole L. 3.—

EDIZIONI RICORDI

La musica e gli zingari

In una lettera dall'Ungheria per « Il Popolo di Trieste », uno scrittore che si cela sotto lo pseudonimo di Magyar dimostra come la musicalità non sia accentuata presso nessun popolo quanto presso gli zingari. E cita al riguardo il successo eccezionale che, fin dal 1878, ebbe all'Esposizione di Parigi il celebre zingaro ungherese Béla Berkes, alle cui esibizioni musicali intervenivano compositori quali Massenet, Saint-Saëns e Delibes. Una volta, la sua orchestra riproduce ad orecchio, dopo averla udita una sola volta, una antica canzone francese completamente sconosciuta, e non solo la suonò impeccabilmente, ma improvvisandone l'accompagnamento: ciò che suscitò l'ammirazione degli uditori, tutta gente del mestiere.

L'articolista, ricorda poi che Béla Berkes, diventato famoso, si accattivò la benevolenza del futuro Edoardo VII; e ci fa sapere che anche molti altri Re, Principi ecc. hanno sempre amato la musica degli zingari. Il Principe di Transilvania, Francesco Rákóczi, il leggendario eroe della libertà ungherese, ad esempio, conduceva anche nelle spedizioni militari la sua orchestra zingara ch'era diretta da una donna, la bellissima Cinka Panna, che si ritiene l'autrice dell'originalissimo inno Rákóczi.

Rodolfo, arciduca d'Austria, non poteva vivere senza udire quotidianamente l'orchestra del famoso zingaro Luigi Pongiac, i cui componenti erano spesso invitati alla stessa mensa dell'Arciduca e dei suoi ospiti. Ed essi raccontavano che a tavola sedevano alternativamente un principe ed uno zingaro. Questa situazione venne svolta poi nell'operetta *Lo zingaro capo banda*.

Ma anche il cuore femminile non era insensibile alla musica degli zingari; ed è sempre vivo il caso dello zingaro ungherese Giovanni Rigo e della principessa Caraman-Chimay che per lui tutto abbandonò nel 1896.

Molti furono gli zingari ungheresi distinti, oltreché come conquistatori, anche come compositori o poeti; tra essi primeggia Stefano Dankò (morto tifico) che nel delirio della febbre compose le sue più belle canzoni. A prova del gradito ricordo che lasciò, venne eretto un monumento con la sua statua a Szeged, sulle rive del Tibisco.

Lo scrittore accenna anche all'emulazione vivissima che esiste fra gli zingari di razza, i quali non la cedono quando si tratta del loro amor proprio di musicisti; e rievocando il famoso duello... musicale tra due celebri zingari (Luigi Halász e Giulio Csorba) ci informa che l'anno venturo si svolgerà a Budapest una gara di questo genere, ma in proporzioni gigantesche, durante le olimpiadi della musica zingara, alla quale parteciperanno i più quotati maestri zingari del mondo.

ITALIA

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, dicembre 1936.

A. CAPRI: *Il silenzio di Rossini*.

Musica Sacra. - Milano, 25 gennaio 1937.

R. LUNELLI: *Contributi alla storia dell'organo italiano in recenti pubblicazioni*.

La Rassegna Musicale. - Torino, dicembre 1936.

V. GUI: *Sull'uso di trascrivere per orchestra*. (A proposito delle proprie e altrui trascrizioni, di Bach, Franck, Sammartini, Carissimi). — A. DAMERINI: *Nel centenario di Pergolesi*. (Analisi, con citazioni musicali, dall'oratorio *La morte di San Giuseppe*). — L. LUZZATTO: *Lettere di Busoni*. — EDIT.: *Voci aggiunte a un Dizionario di musicisti italiani contemporanei*. (Mortari, Veretti).

La Stampa. - Torino, 30 gennaio 1937

A. DELLA CORTE: *Beethoven, Schiller, Euripide*. (Sulla IX Sinfonia nella nuova interpretazione di Arnold Schering).

Bollettino, rivista di cultura. - Como, gennaio 1937.

B. LUPO: *Un'ora con Franco Alfano*.

Bollettino Ceciliano. - Roma, novembre-dicembre 1936.

P. T.: *L'introito e il commercio della messa di mezzanotte del S. Natale*. — F. X. MATHIAS: *Il congresso d'organo di Strassburgo*.

Note d'Archivio. - Roma, settembre-dicembre 1936.

R. CASIMIRI: *Oratori del Masini, Bernabei, Melani, Pasquini e Stradella a Roma nel 1675*. — U. ROLANDI: *Il Cain, uno sconosciuto oratorio di A. Scarlatti*. — N. PELICELLI: *Musicisti in Parma dal 1800 al 1860*. — R. LUNELLI: *Contributo al canto popolare milanese*.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, gennaio 1937.

O. MANCINI: *La metamorfosi di Nerone (da Svetonio a Mascagni)*.

Rassegna Dorica. - Roma, gennaio 1937.

P. DELLA TORRE: *W. A. Mozart ed i suoi «Lieder»*. — G. FARA: *Istituti musicali*.

— H. MONTESI FESTA: *Anima e musica di popolo*.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1936.

J. TIERSOT: *Il centenario di «Esmeralda»*. — P. MICHAUT: *Il balletto, arte del nostro tempo*. (Il ricordo di Diaghilew; il balletto moderno; il balletto russo di De Basil; il balletto di Montecarlo e René Blum; Léon Woizkowski al Teatro di Parigi; il balletto Jooss; i Sakkaroff; balletti all'Opéra). — P. O. FERROUD: *B. Martini*. — CHOSTAKOVITCH: *Autobiografia*. (Conclusione: «Io non concepisco i miei ulteriori progressi fuori della nostra costruzione socialista. Lo scopo che io prescivo alla mia opera è quello di aiutare in ogni modo la costruzione del nostro ragguardevole paese. Non può esservi più grande gioia per un compositore che quella d'aver coscienza di contribuire con la sua creazione alla riuscita della cultura musicale sovietica, la quale è destinata ad avere una parte di prim'ordine nella rinascita della coscienza umana»).

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre 1936.

RATONIS DE LIMAY: *Schedario degli Archivi fotografici delle Belle Arti*. — G. DE SAINT-FOIX: *Il centenario di Pergolesi*. (Breve considerazione su i Concertini). — R. VIOLLER: *Le sinfonie di J. J. Mouret*.

Le Ménestrel. - Parigi, 1, 8, 15 gennaio 1937.

J. G. PRODHOMME: *Antonin Reicha (notizie dell'amicizia di lui con Beethoven)*. — M. DAUGE: *Beethoven mummificato*. (Replica ad André Suarès, che recentemente ha scritto che l'eloquenza di Beethoven non ha più efficacia).

G. SERVIÈRES: *Gli scenari di balletto di Heine*.

Le Guide du concert. - Parigi, 8, 15 gennaio 1937.

J. BRUYER: *Un'intervista con E. Bondouville*. — M. ORBAN: *Sulle «Memorie» di Grétry*. — P. SOCCANNE: *J. B. Viotti (continua nel fascicolo del 22)*.

Le Guide musical. - Parigi, dicembre 1936.

A. LAURENT: *La musica del M. E.* — R. LACROIX: *Il cimitero di Mozart*. — E. BORREL: *A proposito della musica araba*.

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, gennaio 1937.

E. RUBRA: *Le più recenti composizioni di Vaughan Williams*. (I due o tre decenni che trascorrono fra la prima opera importante di V. W., *Sea Symphony*, e l'ultima ora pubblicata, *Riders to the Sea*, coincidono praticamente con la fioritura del rinascimento musicale in Inghilterra. Sono esaminati la *London Symphony*, *A pastoral Symphony*, e l'ultima sopra citata. — A. EINSTEIN: *C. M. Weber*. — E. LOCKSPEISER: *Il ritratto di Wagner di Renoir*. — H. V. F. SOMERSET: *Giovanni Paisiello*. (Riferendo la presenza nella biblioteca del collegio S. Michele, a Tenbury, di molte musiche di Paisiello, 37 opere teatrali in uno o due volumi, 10 concerti per cembalo in tre manoscritti, 8 miscellanee, parecchie musiche sacre, e 33 volumi di pezzi staccati, tutti provenienti dal lascito di sir Frederick Reseley, e cioè o raccolti da lui in Italia o ereditati dal padre, che fu ambasciatore in Russia, l'articolista parla largamente dei recenti studi su Paisiello, specialmente di quelli di A. Della Corte e dei pezzi di Paisiello editi dal Ricordi nella *Piccola antologia settecentesca* a cura di A. Della Corte; per le relazioni con Mozart cita gli studi di H. Abert, J. Dent, H. Fischer, F. Torrefranca). — E. POUND: *Vedute liguri in un festival veneziano*. — A. HEDLEY: *Alcune note sulla biografia di Chopin*. — G. ABRAHAM: *Gli inizi della musica russa*.

The Musical Times. - Londra, gennaio 1937.

G. E. ARNOLD: *Le differenti versioni delle sinfonie di Bruckner*. — L. SABANEV: *Balakirev*. — G. DUNN: *I centenni musicali del 1937*.

Monthly Musical Record. - Londra, gennaio 1937.

G. M. GATTI: *G. Petrossi*. — A. EINSTEIN: *Intorno a «Salomè» ed «Elettra»*. — H. SIMON: *Il dimenticato Clementi*. — R. GALLOP: *La sardana della Catalogna*. — J. CAPELL: *La carriera di Beecham*. — J. HERBRAGE: *La musica drammatica di Matthew Locke*. (È il compositore dell'*Assedio di Rodi*, la prima opera inglese, rappresentata nel 1656, e perduta).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, gennaio 1937.

W. RICHARTZ: *Musica e radio*. — C. BITTNER: *Notazione e fonetica nel sec. XVIII*.

Neues Musikblatt. - Berlino, gennaio 1937.

H. KULENKAMPFF: *Educazione musicale.*
— K. E. FELLNER: *La musicologia liturgica del medioevo.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 6, 13 gennaio 1937.

H. DESSAUER: *Il centenario di J. Field.*
S. BRICHTA: *W. Kienzl.* — F. CROME: *Moderna musica nordica.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 18, 25 dicembre 1936; 8, 15 gennaio 1937.

E. WURM: *Weber.* — W. ABENDROTH: *Weber e noi.* — E. KRÖLL: *Weber come scrittore.* — F. HERTFELD: *I taccuini di Weber.*
M. OTTO: *Sulle rielaborazioni.* — V. MOJSEVICH: *Il Titus di Mozart.* — R. TENSCHERT: *Il centenario di J. Schenks.* — W. SCHMIEDEV: *Memorie di Kuhlau.*
E. PETSCHNIG: *Nord e Sud.* — B. WITT: *Il centenario di A. Jensen.* — R. PETZOLD: *Il centenario di Nägeli.*
A. SCHERING: *Riccardo Wagner e il problema « Beethoven e la poesia ».* — K. HUSCHKE: *Field, il creatore del notturno.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, gennaio 1937.

G. FROTSCHER: *Stile razzista.* — F. METZLER: *Razza e canto popolare.* — P. TREUTLER: *La popolarità, legge fondamentale della musica nordica.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, gennaio 1937.

E. JAMMERS: *Elementi germanici nei monumenti musicali del IX e del X secolo.* (È vivo in Germania il desiderio di ricercare e illustrare le origini dell'arte musicale tedesca. Difettano i documenti. Per la musica culturale l'A. si riferisce al libro di R. Stumpf: *Spettacoli di culto dei germani come fonte del dramma medioevale, secondo il quale la chiesa ebbe un'influenza secondaria, mentre dominò soprattutto il sentimento dell'arte tedesca. Esamina poi lo stile della musica chiesastica nel M. E., lo stile carolingio e la sua base tedesca, e reca alcuni esempi musicali.*)

J. SCHMIDT-GÖRG: *La casa e l'archivio di Beethoven a Bonn.* — W. VETTER: *Il classicismo di Gluck.* — F. TUTENBERG: *J. Ch. Bach e la sua opera « Lucio Silla ».* (Esposne le direttive che lo guidarono nell'elaborazione dell'opera, eseguita nel 1924 e non più ripetuta). — K. T. BAYER: *F. Liszt nel-*

la poesia. — T. W. WERNER: *Il « Pimpino » di Telemann.* (Confronto di questo intermezzo del 1725 con quello, sullo stesso argomento, di Pergolesi, *La serva padrona.*)

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, dicembre 1936.

H. STUCKENSCHMIDT: *Il nuovo stile di Hindemith.* — H. REICH: *Due sconosciute lettere di Busoni.* — F. REDLICH: *Vincenzo Galilei* (Sul volume *La Camerata fiorentina*, a cura di F. Fano, ed. Ricordi, Istituzioni e monumenti, vol. IV).

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, dicembre 1936.

R. ALOYS MOOSER: *La critica in Germania.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 gennaio 1937.

H. DAVID: *Sull'opera « Massimilla Doni » di Schoeck.* — R. VUATAZ: *Lo sviluppo uditivo del pubblico radiofonico.*

— 15 gennaio 1937.

H. J. MOSER: *Sulla pratica esecuzione di H. Schütz.* (Specialmente sulle questioni del basso continuo e della accentuazione e divisione delle melodie nelle battute). — H. R. GOLDSCHMIDT: *Dialogo sull'oratorio di Markevitch* (fra un profano, un musicista e un critico).

AUSTRIA

Musica. - Vienna, gennaio 1937.

K. ROGER: *W. Kienzl.*

Musica Divina. - F. KRIEG: *La nostra strada nel nuovo anno.*

Ad evitare sospensione o ritardo nell'invio di "Musica d'Oggi", e per agevolare il nostro lavoro amministrativo, preghiamo di rimmetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'abbonamento, per l'anno 1937, che può essere versato anche nel nostro conto corr. postale 32.069.



TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Lumawig e la Sietta", leggenda di Maner Lualdi, musica di Adriano Lualdi, al Reale dell'Opera (25-1-37)

Un lietissimo successo ha arriso a quest'ultima fatica musicale di Adriano Lualdi, il balletto *Lumawig e la Sietta*, un atto e due quadri di suo figlio Maner.

La vicenda che la fervida fantasia del giovanissimo autore ha offerto all'estro musicale del compositore, è tutta intessuta su elementi irreali, pittoreschi, coloristici, per i quali l'autore del *Diavolo nel Campanile*, della *Granciaola*, di *Africa*, ha sempre mostrato una speciale predilezione.

Nella foresta di un'isola immaginaria, mentre gli indigeni danzano e colgono frutta, scoppia un violentissimo temporale. Ecco che appare, ergendosi su una grigia nuvola a forma di barca, il Dio Lumawig, il quale trae il suo potere sovranaturale dalle frecce che stringe in pugno. Egli scorge il giovane Wenka, che, nonostante la furia degli elementi, si è indugiato a riporre le frutta nel suo cesto. Il Dio scaglia contro il povero giovine una delle sue incandescenti saette e l'uccide. Il temporale si placa; rientrano gli indigeni e con essi la sposa di Wenka, la quale, mentre gli altri iniziano una lamentazione funebre, si mette a danzare dolorosamente.

Tutti implorano Lumawig perchè restituisca alla vita il loro compagno, ma il Dio non risponde. Allora si ribellano, danzano una fantasia guerresca e abbandonano la foresta cantando un inno.

Il secondo quadro si svolge di notte sulla cima di una montagna. Sulla sua nuvola-trono Lumawig dorme, vigilato dai suoi satelliti. Appare un vecchio servitore, recando sulle spalle una scala, e dopo averla appoggiata al cielo, sale a togliere la luna e le stelle, che ripone in una sacca, e appende il sole, ancora spento, nel centro della volta celeste. Batte il gong e il sole si accende. Lo splendore della luce solare fa svegliare di soprassalto il Dio Lumawig.

Irrompono frattanto in scena giovani armati e la sposa di Wenka, Habima, seguita da altre bellissime fanciulle, con le quali inizia intorno a Lumawig una danza provocatrice. Il Dio rimane profondamente turbato e avvinto dalla vertiginosa danza. Ebbro di desiderio, abbandona il trono, e pone il piede sulla montagna. Le danzatrici riescono ad attrarlo nel vortice della loro danza, e nella esaltazione del rapimento amoroso cadono di mano a Lumawig le frecce della potenza. Egli ormai non è più Dio.

Habima toglie a uno dei satelliti l'arco più lucente, raccoglie una freccia, la scocca verso il cielo. Scoppia un fulmine e Lumawig, con la sua nuvola-trono, scompare. Nel cielo, tornato sereno e luminoso, appare il giovine Wenka, là dove era la sede del Dio crudele. Habima gli corre incontro, lo conduce fra i compagni, e la scena si chiude con una danza e un inno di vittoria.

Il Lualdi ha rivestito la fresca e ingenua leggenda di una musica colorita ed espressiva, aderente all'azione e ricca di fantasioso colore. Dopo un suggestivo inizio, in cui sulle movenze ostinate nella regione grave dell'orchestra si snodano dialogando sottili arabeschi degli strumenti a fiato, il coro intona una melodia limpida e fresca nella sua arcaica diafonia.

Al temporale, parodisticamente descritto, succede la nenia funebre su cui Habima scioglie la sua danza dolorosa. Si sferra quindi vertiginosa la « Fantasia guerriera », e il quadro si chiude con la ripresa della suaccennata melodia corale.

Il secondo quadro si inizia con una breve e caratteristica introduzione, seguita da un dialogo del coro. Alla « Danza di sfida », quanto mai vibrante di ritmo incisivo, incalzante e travolgente, fa contrasto il movimento lento della danza delle belle fanciulle. Essa si impernia su una melodia di carattere esotico, che, nel suo ampio sviluppo e nelle sue varie fioriture melismatiche, passa, in orchestra, da una all'altra famiglia di strumenti.

Ed eccoci alla « Danza dell'allegrezza ». Qui il ritmo, nella sua trascendente dinamicità, è ancora l'elemento propulsore. La danza si pla-

ca, l'orchestra si indugia ancora un poco nel commento dell'azione, finché esplose selvaggiamente il coro degli indigeni che gridano la loro gioia.

Una nuova danza, quella della Vittoria, si inizia su una melodia in ritmo di 5-4, e si sviluppa magistralmente su efficaci movenze ritmiche diatonicamente condotte.

Con un inno di carattere grandioso, impostato sulla melodia udita nel primo quadro, esplodente in una sonorità solare del coro e dell'orchestra, si chiude il balletto.

* * *

La salda e sapiente costruzione musicale dei singoli pezzi, la smagliante orchestrazione, l'impiego di una tecnica nella quale gli elementi tradizionali sono felicemente fusi con la più ardita modernità, fanno di questo balletto del Lualdi uno dei più significativi lavori del genere apparsi in questi ultimi tempi, e tale da giustificare pienamente il successo decretatogli dal pubblico romano.

Lo spettacolo, sotto la intelligente e amorevole guida di Tullio Serafin, che ha saputo da par suo armonizzare i molteplici elementi musicali, mimici e coreografici, è apparso incantevole.

Ammiratissima è stata la danzatrice Attila Radice, e accanto a lei si sono distinti i ballerini Morucci, Padoan e Morresi.

Gli scenari di Parravicini, su pittoreschi bozzetti di Cito di Filomarino, sono stati unanimemente apprezzati. Superiore ad ogni elogio la regia di Piccinato, la coreografia di Romanoff e i meccanismi scenici di Ansaldo.

Allo spettacolo, da un palco di prima fila, ha assistito il Duce.

GIACINTO SALLUSTIO

«Il Volto della vergine», di E. Camussi al Petruzzelli di Bari (23 gennaio 1937)

Il libretto di questa nuova opera in un atto, dovuto a Gabriel Nigoud ed a Paolo Buzzi, è tratto da una leggenda fiorentina sul Beato Angelico, riguardante un miracolo avvenuto nel 1425, mentre egli stava dipingendo una Madonna nel chiostro del convento di S. Marco.

Una giovane in fin di vita, Grazia, desidera assistere al compimento del quadro. Il frate acconsente; ma improvvisamente l'affresco appare compiuto e la Vergine che splende ha il volto della ragazza, la quale, dopo aver gridato al miracolo, muore mentre echeggia per la campagna il canto di Lionello, suo primo e puro amore.

Ezio Camussi, autore di altre applaudite opere, e che ha avuto quest'ultima segnalata dalla speciale Commissione di lettura, si è trovato — nel comporre la sua musica per questo libretto — di fronte ad alcune difficoltà

derivanti dalla natura di esso, quali la staticità e l'uniformità dei sentimenti, e l'atmosfera di misticismo che avvolge l'azione.

Egli però, come osserva il critico della *Gazzetta del Mezzogiorno*, «ha saputo creare senza alcuno sforzo questa atmosfera mistica perché essa è alquanto nel suo temperamento...»

«S'intende che qua e là egli si è preoccupato di una uniformità stagnante che avrebbe potuto derivarne nell'insieme ed ha infervorato il suo canto con accenti di passione, alquanto marcata, ma che è servita specialmente a raggiungere lo scopo di rendere una *teatralità lirica* al canto dei principali personaggi e a determinare i calorosi consensi del pubblico.»

Il successo, infatti, è stato quanto mai fervido con molte chiamate all'autore ed agli interpreti tutti a posto: il maestro Pasquale De Angelis, Alda Mangini, Primo Montanari, De Cristina, Selacqui ecc.

«Nozze in Turenna», tre atti e sei quadri, libretto e musica di M. Stradivari, al Ponchielli di Cremona (6 febbraio 1937).

L'autore, avvocato professionista e discendente del celebre liutaio cremonese, ha scritto quest'opera per diletto, traendone la trama da una novella di Balzac ed aiutato, per quanto riguarda la strumentazione, da Franco Vitadini.

«La musica facile — ci fa sapere *Il Regime Fascista* — è stata subito affrontata dal pubblico. ...Vi è stata insomma quella immediata penetrazione che non è davvero caratteristica delle musiche nuove.

«... Contare tutte le chiamate è lavoro arduo, tanto sono state numerose. Basterà dire che tutte le pagine più caratteristiche sono state sottolineate da scroscianti battimenti con numerose chiamate all'autore ed agli interpreti.»

Tra questi vanno ricordati, oltre il direttore Edoardo Guarnieri, Elisa Fioroni, Aldo Sinnone, Conati e Marone.

VIOLINO E ORCHESTRA

A. VIVALDI

Concerto in Si min.

Armonizzazione ed Orchestrazione
di A. GENTILI

Revisione Violinistica di A. PRINCIPE
(123672) Partitura in 8°. L. 40

EDIZIONE RICORDI

Teatro alla Scala

In quest'ultimo mese sono andati in scena due lavori di nuovo allestimento (il ballo *Coppelia* e la rossiniana *Cenerentola*) e quattro di ripresa: *L'amico Fritz*, *Tosca*, *La Bohème* e *Un Ballo in maschera*.

Il fastoso ballo di Delibes — che porta con disinvoltura i suoi settant'anni di vita — è stato presentato, nell'appropriata regia di Margherita Walmann dell'Opera di Vienna, con lusso di scene e di costumi (dovute le prime a Benois ed i figurini degli altri a Kantski). Vaga di atteggiamenti e di vita è apparsa l'interpretazione di Nives Poli e del numeroso corpo di ballo.

Ha diretto ottimamente il maestro Antonicelli, pure molto apprezzato nell'*Amico Fritz* che, questa volta, ha avuto nuovi e valorosi interpreti, quali Tito Schipa, la Favero, la Palombini, Scattola ecc.

La *Cenerentola* non appariva alla Scala dal 1862, quindi era nuova per tutto il pubblico. L'opera è stata allestita con tutte le cure possibili e con l'interpolazione della sinfonia de *La cambiale di matrimonio*. L'esito della serata si è delineato sin dal brioso finale del 1° quadro ed è andato sempre più accentuandosi anche per merito della interpretazione di Gino Marinuzzi, piena di vivezza e di genialità espressiva, e di esecutori vocali quali Gianna Pederzini, artista di non comune temperamento, il tenore Malipiero, che ha grandi risorse vocali, e degli altri interpreti: Bettoni, Maugeri, la Bugamelli ecc. Di buon gusto la regia di Frigerio.

Tra le opere di ripresa, *Tosca* e *La Bohème* — che hanno rivelato un tenore di valore eccezionale in Giuseppe Lugo, subito divenuto il beniamino del nostro pubblico — si sono date quasi sempre a teatro esaurito. Dirette entrambe, con squisito senso d'arte, da Franco Ghione, hanno avuto ad altri applauditissimi interpreti la Caniglia, Borgioli, Zaccarini, Scattola (la *Tosca*); la Tassinari, la Carosio, Biasini, Baronti (la *Bohème*).

Un Ballo in maschera ha avuto per protagonista magnifico Beniamino Gigli. Altri ammirati interpreti ne sono stati la Somigli, la Stignani, Borgioli, la Menotti ecc.

Marinuzzi ha diretto il romantico spartito con grande equilibrio e con perfetto stile.

Teatro Reale dell'Opera

Le prime novità della corrente stagione sono state *Il Campiello* di Wolf-Ferrari ed il balletto *Lumawig e la Saetta* di Lualdi, del quale abbiamo già riferito ampiamente e altrove ne riportiamo i giudizi della stampa.

Il Campiello (del quale pure riportiamo qualche cenno critico) ha avuto un calorosissimo successo, confermando così pienamente quel-

lo milanese dello scorso anno. Il pubblico ha dimostrato di gradire sia il gustoso libretto che Mario Ghisalberti ha tratto da Goldoni, quanto la musica del Wolf-Ferrari, la cui tipica semplicità mira soprattutto all'immediatezza espressiva e, pur non ponendo e non risolvendo problemi, riesce ad interessare e divertire al più alto grado.

Superiore ad ogni elogio è apparsa la direzione del maestro Serafin assai bene coadiuvato in palcoscenico da Mafalda Favero, dalla Adami Corradetti, da Autori (che già avevano cantato l'opera alla Scala), dalla Perea Labia, da De Paolis, Zagonara ecc.

Un altro superbo spettacolo ha presentato Tullio Serafin con l'*Alceste* di Gluck, che da moltissimi anni non appariva sui teatri romani, riuscendo a penetrarne lo spirito ed a renderne ogni particolare. Con lui hanno condiviso gli applausi Gina Cigna, Merli, Basiola, De Paolis, la Huder e Limberti. Di buon gusto la regia di Piccinato e le scene su bozzetti di Aschieri.

Lo stesso maestro Serafin, veramente infaticabile, ha pure diretto *Rigoletto* con Toti Dal Monte, Gigli e Basiola ed il *Boris Godunoff*, protagonista Vaghi, altri ottimi interpreti la Stignani, Parmeggiani, De Paolis, la Limberti, ecc.

Affiatati in tutte le opere, e specialmente nel *Boris*, i cori guidati dal maestro Conca.

Ultima opera rappresentata e riudita con molto piacere *La fanciulla del West* di Puccini, diretta da De Fabritiis, con la Cobelli, Merli e Franci.

GENOVA (Carlo Felice). — Il maestro Gui ha diretto *I maestri Cantori* (Franci, De Luca, Marcato, la Scuderi, la Sani, Zambelli; regia di Wallerstein); *Amico Fritz* (Schipa, l'Albanese, la Elmo, Vanelli) e *Fidelio* (la Pacetti, Rossi Morelli, Cirino, la Grani, Costa Lo Giudice). La pucciniana *Turandot*, sotto la direzione del maestro Questa ha avuto ad interpreti la Helm, la Valobra, Melandri e Neri.

Ultima opera andata in scena, direttore Gui, *La Traviata*, con Toti Dal Monte, Granda e Stracceri.

TORINO (Carignano). — Ultime opere rappresentate: *Hänsel e Gretel* (maestro Castagnino, la Dragoni, la Ferraris, la Cristoforeanu, la Avogadro, Noto); *Mese Mariano* di Giordano, mai rappresentato a Torino (maestro Berrettoni, la Oltabella, la Rossi Lenzi, la Cristoforeanu, Noto, Avogadro); *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella riduzione di Toni (maestro Berrettoni, Di Lelio, la Cristoforeanu, la Paggi, Poli); *I Puritani* (maestro Binetti, la Capsir, Tomei, Galeffi); *Crispino e la Comare* dei fratelli Ricci (maestro Berrettoni, Di Lelio, la Cristoforeanu, la Paggi, Poli); *Rigoletto* (maestro Berrettoni, la Capsir, Galeffi, Lenzi).

⊗ NAPOLI (S. Carlo). — Nuove per l'Italia, il maestro Capuana ha diretto l'opera *Ginetta* di Honegger e l'azione mimo-sinfonica-vocale *Enea* di Roussel, entrambe accolte favorevolmente. Nella prima, l'autore tiene una linea di assoluta austerità; lo strumentale è lineare e privo di lenocini, ed il declamato vocale essenziale e quasi plastico.

Roussel, col suo balletto, ha inteso glorificare Roma. La partitura è fedele al suo stile elegante, con spiccata tendenza verso le arditezze delle recenti conquiste armoniche e strumentali.

L'opera di Honegger ha avuto ad interpreti la Tess, Formichi, Donaggio e la Ciglia; scene di Benois e costumi su bozzetti di Mario Cito di Filomarino. Nel balletto di Roussel, coreografo Aurel Millos, si sono distinti la Gallizia, la Bronzi ecc.

Completava lo spettacolo *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, nella nota realizzazione di Alceo Toni. Esso, pure diretto da Capuana, principali interpreti De Franceschi, Rubino, la Zoraide, è stato calorosamente applaudito.

Da lodare in tutti i lavori i cori, addestrati da Benaglio e la regia di Paolo Fabbri.

Allo stesso teatro si sono ancora rappresentati, direttore Vitale, *Un Ballo in maschera* (Gigli, l'Arangi Lombardi, Borgioli, la Grani); e *Il Guarany* (Tafuro, Montesanto, la Archi, Pasero, la Gallizia) che non appariva sulle scene napoletane da molti anni, e che quindi ha costituito una novità per gran parte del pubblico. Il bel lavoro di Gomez è piaciuto ancora una volta perchè ricco di melodia e di sicuri effetti teatrali.

Più recentemente, Capuana ha diretto, vivamente attesa e fervidamente applaudita, *Francesca da Rimini* di Zandonai, con la Dalla Rizza, Voyer, Inghilleri.

⊗ TRIESTE (Verdi). — Anche nella cittàudenta è piaciuto il *Notturmo romantico* di Piek Mangiagalli (la Carbone, la Toniolo, Civi, Manacchini). L'autore presente ha avuto molti applausi. Completava lo spettacolo *Shéhérazade* di N. Rimsky-Korsakow, messa in scena dalla Leonidoff.

Oltre questi due lavori, il maestro Bellezza ha diretto una ottima edizione di *Barbiere di Siviglia*, principali interpreti la Reggiani, De Luca, Manurita, Melnik e Fiore.

⊗ VENEZIA (Malibran). — Si sono rappresentate: *Turandot* (con la Burek, Lo Giudice, la De Monte); *Un Ballo in maschera* (Pertile, Guicciardi, la Samallo, la Bernelli); *La Bohème* (la Pampanini, la Valoggi, Bova, Piccioli).

Direttore delle prime due opere il maestro Podestà, della terza De Tura.

⊗ BARI (Petrucelli). — Oltre *Il volto della Vergine* di Camussi, novità assoluta, della quale abbiamo già parlato, si è data — nuova

per Bari — *Cecilia* di Refice (la Ciani, Di Lidò, Di Cristina, Sclacqui) che ha avuto ottimo successo — come nelle numerose altre città in cui era già stata rappresentata — procurando numerose chiamate anche all'autore che ha diretto il lavoro.

Altre opere rappresentate: *Otello* (Breviaro, la Ciani, Salsedo) e *Mignon* (la Corsi, Sinnone, la Mannucci), dirette dal maestro Mucci; *Sonnambula* (la Gentile e Sinnone), *Andrea Chénier* (Renato Gigli, la Scuderi, De Franceschi) e *Matrimonio segreto* (la Schiavoni, la Mangini, la Orso, Perulli, Tavanti), direttore De Angelis.

⊗ PIACENZA (Municipale). — Il maestro Calusio ha diretto *Andrea Chénier* (Bertelli, Valentino, Stella Roman), *Manon* (l'Alfani Tellini, l'Alcaide, Marchi) e *Butterfly* (la Pampanini e Bova). Arrigo Pedrollo ha presentato la sua nuova opera *L'amante in trappola* (la Dori, Benatti, Marchi, la Jacchia), che ha avuto riconfermato il recente successo di Vicenza, con numerose chiamate anche all'autore.

⊗ CREMONA (Ponchielli). — Dopo *l'Iris* (la Pampanini, Granda, Conati), sono andate in scena: *Lucia di Lammermoor* (la Pagliughi, Granda, Molinari), *Adriana Lecouvreur* (la Oltrabella, Ferrauto, Conati), *Rigoletto* (Basiola, Sinnone, la Pagliughi). Di *Nozze in Turenna* abbiamo già detto.

Direttore Giacomo Armani.

⊗ COMO (Sociale). — La stagione di carnevale si è inaugurata con *Guglielmo Tell* (Guicciardi, Marletta, la Sanzio, la Salagarai), direttore il maestro Lucon; il quale successivamente, ha presentato *l'Arlesiana* di Cilea (la Minghini Cattaneo, la Laurenti, Casavecchi, Fregosi), *Fedora* (Dalla Rizza e Menescaldi), *Manon* (Zara Lavel e Wesselowski) e *Un Ballo in maschera* (la Campigna, la Minghini Cattaneo, Taccani e Valentino).

⊗ MANTOVA (Sociale). — Dopo *Turandot* (la Scacciati e Bagnariol), il maestro Moresco ha diretto *Manon* (Emilica Vera e Sinnone), *Forza del destino* (la Scacciati, Bagnariol, Zara Gei, Reali e Togliani), *I Pagliacci* (la Rositano, Voltolini, Reali) e *La Monacella della fontana* (la Gei, la Rositano, Colombo). L'opera di Mulè, nuova per Mantova, ha avuto ottima accoglienza.

⊗ MILANO. — Al Puccini si sono rappresentate, direttore il maestro Puccetti: *Il Trovatore* (la Lucini, la Sigalla, Brivio e Colombo), *Il Barbiere di Siviglia* (Campagnano, la Micelli, Leardi), *Traviata* (la Micelli, Botti, Campagnano), *Madame Butterfly* (Merope Foresta, Volpones, Campagnano); *La Bohème* (la Cellini e il tenore Volpones).

⊗ NOVARA (Coccia). — *Tosca* ha avuto ad interpreti Bruna Rasa, Ferrauti e Stabile, ed a direttore Pietro Fabbri.

⊗ VICENZA (Verdi). — Il maestro Poloni ha diretto: *Bohème* (la Pedretti, la Ciaboli, Nannini, Marini) e *Lohengrin*.

⊗ AREZZO (Petrarca). — Si sono rappresentate *Aida* (la Roman, la Gualandri, Giovannoni, Pellegrini) e *Tosca* (la Di Leo, Mastroardi, Rigazzi).

⊗ ALESSANDRIA (Municipale). — Al teatro sperimentale si è rappresentato *Rigoletto*, in cui hanno avuto molti applausi il baritono Aldo Tiberi, la soprano Anna Rizzardi, debuttanti. Direttore Zeetti.

⊗ ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — *Butterfly* (la Brancucci, Ziliani), a PALERMO, in una unica rappresentazione in occasione della visita di S. E. Ricci. Il direttore, maestro Mario Cordone, è stato particolarmente elogiato dalla stampa. — *Traviata* (la Frediani, Pigni, Checchi, maestro Braggio) a NOVI LIGURE. — *Lucia* (maestro Lo Monaco, la Pagliughi e il tenore Medici, debuttante) a SASSUOLO.

⊗ All'Arcimbaldi di MILANO sono piaciute due operine per ragazzi: *Pinocchio*, libretto di A. Cuman Pertile con appropriata musica di E. Oddone; e *Rosella e il mostro* di Pina Gonzales, musica di Romolo Corona.

⊗ *Giulio Cesare* di Malipiero è stato eseguito a NUOVA YORK — sotto gli auspici della Società per la musica corale — nella sua integrità, ma in forma di oratorio. Successo grandissimo.

GIULIA RECLI

123703. - *Invocazione* (Invocatio) a 4 Voci miste, con Pianoforte. Riduzione dell'A. (ital. lat.). L. 3,—
 123704. - *Soprani e Contr.* (uniti) » 1,50
 123705. - *Tenori e Bassi* (uniti) » 1,50
 123706. - *La Fede nel cieco* (Caeci miraculum). Antica leggenda per S o Coro femminile, con Pianoforte (ital. lat. tedesco) L. 4,—
 123707. - *Parti di canto* (unite) » 2,—
Mattutino (ad primam) a 3 voci sole (lat.):
 123625. - *Per voci femminili* L. 2,—
 123626. - *Per voci maschili* » 2,—
 123708. - *Per la via del Calvario* (Per Calvarii viam). Da un'antica leggenda siciliana. Per S-T e Coro femm., con Violino e Pianof. (it. lat. ted.) L. 3,—
 123709. - *Parti di canto* (unite) » 1,50
 123710. - *Parti di violino* 1,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

⊗ QUARTETTO. — Il Quartetto Lener ha avuto calorose accoglienze in musiche di Mozart, Beethoven e Brahms.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Ad un'applaudita serata del violinista Petroni (in programma una nuovissima *Sonata in do* di Mario Cantù), ne ha seguito un'altra di musica orchestrale beethoveniana, diretta da Roberto Lupi, con la collaborazione della cantatrice Fioroni, di Calace e di Attilio e Gilberto Crepax.

Gli ultimi tre concerti hanno avuto ad interpreti il violinista Zino Francescatti che ha dato nuova sicura prova della sua eccezionale valentia; il violista Bailly con la pianista Robinor; ed il Quartetto italiano, che ha anche eseguito una nuova pregevolissima composizione, assai applaudita, di G. C. Paribeni, dal titolo *Colloqui*.

⊗ TEATRO DEL POPOLO. — Il Quartetto di saxofoni di Parigi ha interessato per l'originalità del complesso e pel suo bell'affiatamento. — Il pianista Carlo Vidusso si è questa volta affermato in modo decisivo.

⊗ UFFICIO CONCERTI. — Anche questo mese si sono avute ottime udizioni. A parte Vasa Pihoda ed il violoncellista Földesy, entrambi assai noti a Milano, vanno ricordati i pianisti Anie Fischer, Ivan Noc, Lajos Helmlich, ed il Trio di Budapest (che eseguì anche il *Trio in la* di I. Pizzetti) nella serie dei grandi maestri; i pianisti Aeschbacher, Henry R. Jackson, Sacha Bergdott, e la soprano Diana Micelli, nella serie B.

⊗ UNIVERSITÀ POPOLARE. — Negli ultimi due concerti si distinsero le cantatrici Livia Sigalla (molto festeggiata in un vario programma) e Lydia Mantoya Orsini; nonché la giovane pianista Enrica Cavallo.

⊗ CONSERVATORIO. — Pubblico numeroso ha richiamato il caratteristico duo pianistico Bormioli-Semprini. — Interessantissima è riuscita, da parte di un coro di bambine, istruito da Elisabetta Oddone, la riproduzione della *Missa puerorum* di Felice Boghen, che pure l'ha diretta.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Anna Sacchetti (violoncello), Maria Seppilli e Corinna Piazza (pianoforte), con la collaborazione della direttrice Dora Setti, hanno offerto una serata di musiche di Donhanyi e di Liszt, illustrate da Elisabetta Oddone. — Alla Sala Sammartini si è distinta la soprano Isotta Monsalvato, ed al Circolo Filologico è stato festeggiato il pianista C. F. Gessler.

ROMA

⊗ ADRIANO. — Fritz Reiner, nei suoi due concerti, oltre la prima Suite della *Donna ser-*

penne di Casella ed il *Preludio e Fuga in re magg.* di Bach-Respighi, ha diretto musiche di Brahms, Bartok, Berlioz, Beethoven, Stravinsky. — Nel successivo programma di Georges Georgescu figuravano anche *Juventus* di De Sabata e la *Leonora* di Beethoven. — Il giovane e valoroso Ermanno Colarocco ha presentato anche, in prima esecuzione, l'*Ouverture da concerto* di Petrassi, accolta con significativo favore.

Gli ultimi concerti hanno avuto a direttori i maestri Previtali, M. Rossi e De Sabata.

Il primo ha offerto un programma interessante, giacchè oltre musiche di Bach, di Prokofiev e di Massenet, comprendeva il *Concerto* di Darius Milhaud, assai discusso, il *Valzer danzato* di Busoni e le *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orchestra di Franck, solista, più brillante che preciso, Jacques Février. — Il maestro Rossi si è avvalso della eccellente cooperazione di Gioconda De Vito nel *Concerto in sol magg.* di Mozart, ed in quello op. 77 di Brahms, e ha diretto — novità assoluta — l'*Adagio e Allegro* dal *Concerto* per orchestra di Gino Contilli, prescelto dalla Commissione di lettura.

Il maestro De Sabata ha offerto superbe interpretazioni de *I Pini di Roma*, della *Sinfonia in do* di Mozart, del preludio del *Colombo* di Franchetti, del *Bolero* di Ravel, nonché dell'*Idillio* di Sigfrido.

⊛ SANTA CECILIA. — Tra gli ultimi concerti vanno ricordati quelli del Quartetto italiano e del violoncellista Benedetti, col pianista Caporali.

⊛ FILARMONICA. — Sono piaciute due nuove composizioni: *Arlecchino* di G. L. Tocchi, divertimento per sei strumenti su temi di Zipoli, Durante e Galuppi; *Suite* per arpa, flauto e violino di Goossens. Esse completavano un programma di musiche antiche e moderne, principali interpreti la cantatrice Riveira, l'arpista Ruata-Sassoli, il flautista Paci ecc.

⊛ QUARTETTO. — Ermanno Colarocco ha diretto, con l'orchestra romana da camera, la *Suite* di V. Tommasini già applaudita al festival veneziano e *Due studi da concerto* per pianoforte e orchestra di Gino Gorini (solista l'autore). — In altra serata è piaciuto un nuovo *Trio* di G. C. Gedda.

⊛ CAMERATA. — Un concerto dedicato a Boccherini è stato preceduto da un chiaro discorso di Alberto Ghislanzoni.

⊛ NUOVE MUSICHE. — Al Quartetto sono state applaudite le seguenti liriche (interprete Maria Malpassuti): *A se stesso* (tratto dai *Canti* di Leopardi) di Tebaldini; *Le nubi e Mi voglio maritar* di Montanaro; *Attitida, Dormi dormi e I tre tambur* di Ennio Porrino. Quest'ultima composizione si è dovuta bissare.

In un'altra serata sono piaciuti *Canzone e Studio* per quartetto di Nino Sanzognò; *Echi*

di Napoli di Mario Pilati; 1° *Quartetto* di Gorini.

⊛ CONCERTI DIVERSI. — All'Istituto « Beato Angelico » si è svolto un bel programma di musiche di Alfano, interpreti l'autore, al piano, la cantatrice Margherita Cossa e il violinista Pierangeli. — Al Lyceum, Maria Rita Brondi ha eseguito caratteristiche musiche del 600, per liuto e per chitarra.

TORINO

⊛ E.I.A.R. (Teatro di Torino). — Un concerto speciale, diretto da Armando La Rosa-Parodi, si è avuto per l'inaugurazione del nuovo organo, solista Ulisse Matthey. I consueti concerti del Venerdì sono stati diretti da W. Ferrero (che ha fatto conoscere la *Suite in do* di A. Veretti, tratta dalla sua *Favola di Andersen* e già presentata con successo al penultimo Festival di Venezia); da Alceo Toni, applaudito anche come autore della *Seconda ouverture* e come trascrittore di un *Concerto* di Locatelli; da Bruno Walter che ha dato una bellissima interpretazione della *Nona* (solisti le signore Somigli e Cattaneo, il tenore Voyer e Mongelli); da Adriano Lualdi, che ha fatto conoscere al pubblico torinese la sua *rapso-dia Africa*, calorosamente applaudita. Egli è stato, inoltre, ottimo collaboratore del violinista Francescatti, nel *Concerto* di Ciaikovski.

⊛ Alla Pro Cultura il pianista Cesare Valabrega ha dato un concerto di musica antica italiana, che aveva fatto precedere da un commento storico-estetico.

⊛ La pianista Rina Sala Gallo ha dato un bel concerto al Circolo Professionisti.

FIRENZE

⊛ Il maestro Guarnieri ha fatto conoscere ed applaudire — come già in altre città — *Vendemmia* di Mulè. Figuravano nel suo programma anche l'*ouverture* delle *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia ed il balletto con canto (solista Gina Alfano) l'*Amor brujo* di De Falla.

Fritz Reiner comprese nel suo interessante programma la *Sinfonia in do magg.* di Clementi, riveduta da Casella, ancora nuova per Firenze ed accolta con grande favore.

La *Sinfonia italiana* di Salviucci, che ebbe ottima accoglienza, e *Mathis der Maler* di Hindemith, costituivano le novità del concerto di Fritz Stiedry.

Il maestro Votto, che ha diretto l'ultimo concerto, oltre i *Pini di Roma*, la *Leonora* e pagine di Moussorgski e di Albeniz ha fatto conoscere tre pezzi (*Sinfonia*, *Valzer lento*, *Rondò scherzoso*, per orchestra) di Tommasini, assai applauditi.

VENEZIA

⊛ Molto pubblico è intervenuto al concerto di musiche del pittore nonché accademico Ettore Tito; piacque specialmente un riuscito *Trillito* per archi, oboe e arpa.

a Mario

"PIANTO 'E MAMMA,"

Testo poetico popolare napoletano (1700)

Musica di
Jacopo Napoli
(1935)

Andante ♩ = 58

CANTO

Andante ♩ = 58

Pianoforte *pp*

Cum - me so - na pia -

to - sa 'sta cam - pa - na! Mo - ve - nese a pi - gli - a - re a

nin - no mi - o "Nooppa a la fos - sa me va - co a" sset - ta - re

rit. a tempo

col canto *espress.*

See - tete, see - tete, Nin - no bè, nu ochliù dur -
 mi - ro. Posse lu cie - lo, fosse lu cie.lo ve.nes.se a ca - sa mi -
 a Ju - sti - zia d'o cie - lo quan - no ve - nel
 Oh! Oh! Ninno mio, Ninno mi - o.

rit.
animando
più sentito
mf
mf espress.
Lento assai
sf p
pp

a Lina

"CANZONE ANTICA,"

Testo poetico popolare napoletano (1700)

Jacopo Napoli
(1935)

Andantino cantabile ♩ = 132 (circa)

Pianoforte
p dolce
rit:.....

CANTO

1. Fe.ne.sta cu - sta - no - vage - lu - si - a -
 2. Va.co.a la chie - sa enu poz - zo tra - si - re -

tut - ta lu - con - te de cen - trel - le - d'o - ro, tum'anna - scun - ne nen -
 e piglio l'ac - qua san - ta e ghie - sco - fo - ra, vaco a lu liet - to enu

nel . la bel . la mi . a; — las . samme . la ve . dé si no mo mo .
 poz . zo dur . mi . re, — n'hai fat . to la fat . tu . ra e buò ch'lo mo .

ro . Fe . ne . sta cu . sta — no . va ge . lu . si . a, tu m'anna .
 ro .

scun . ne nen . nel . la bel . la mi . a; — las . samme . la ve .

ten. 1. 2.
 dé si no mo mo . ro . — ro . —

pp

D. C.
 con l'Introduzione

Da ricordare ancora una serata di canzoni polacche, interprete la soprano Ada Sari, e un concerto dell'organista Piechler (che presentò una sua *Partita italiana*) con la cantatrice Amelia Ciacci.

BOLOGNA

⊗ LICEO MUSICALE. — Dopo le prime due udizioni, tenute dalla pianista Anna Fischer, e dal Quartetto Lener, si sono presentati alcuni professori dell'Istituto, con la cantatrice Conchita Riveira, in un programma tutto di autori italiani: Liviabella, Pratella, Tocchi, Veretti, Rudan, Castelnuovo Tedesco, Mortari, Respighi e Massarani. Nell'ultima serata furono applaudite la cantatrice Alfani Tellini e l'arpista Ruata Sassoli.

Allo stesso Liceo si è avuta la 2ª Mostra dei compositori dell'Emilia e della Romagna. In programma: *Sonata* di Marana Falconi; *Divertimento* di Adone Zecchi; *Caricature* di Rudan; *Serenata* per sette strumenti di Zara; *Allegro* per orchestra di Nediani; *Tre invenzioni e finale* per piccola orchestra e piano di Majoli.

NAPOLI

⊗ ACCADEMIA CONCERTI. — In differenti sedute hanno avuto molti applausi i violinisti Vasa Priboda e Gioconda De Vito.

⊗ SOCIETÀ SCARLATTI. — Il pianista Borowsky ha inaugurato la stagione con un importante concerto diretto da F. M. Napolitano.

⊗ ACCADEMIA DI MUSICA. — La prima udizione ha avuto a direttore Giorgio Falvo, con la collaborazione della soprano Clara Mataceca. Piacquero *Favola antica*, per soprano e orchestra da camera, di De Bellis e *Notturmo e Burlesca* di Staffelli.

⊗ CAMERATA. — Tra i molti concerti ricordiamo quelli del flautista Tassinari, del pianista Scarponi, delle cantatrici Caitani e Vivante, della pianista Pina Nardo.

⊗ COMPAGNIA DEGLI ARTISTI. — Notevoli successi del pianista Lifschitz e del Quartetto parigino di Sassofoni.

⊗ DONNE PROFESSIONISTE. — Furono applauditi la violinista Lia Varriale ed il duo milanese Ferrari-Colombo.

PALERMO

⊗ MASSIMO. — Zandonai ha diretto gli ultimi due concerti della breve stagione sinfonica organizzata dall'Ente Autonomo, presentando alcune musiche nuove per Palermo e tutte lietamente accolte; *Danze e squilli* di Massarani; la *Suite Apina rapita dai nani della montagna* di Barbara Giuranna; *Canti di Marzo* di Rossellini, ed inoltre le sue composizioni *Spleen*, *Serenata medioevale*, e la recentissima *Rapsodia trentina* ch'è piaciuta assai, tanto da doverne essere bissato un tempo. Ne riportiamo altrove il giudizio della stampa.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Il Quartetto italiano, tra due composizioni di Brahms e di Dvorak, ha eseguito il *Quartetto N. 2* di Labroca, ch'è piaciuto. Successivamente si è presentato il Quartetto di saxofoni di Parigi.

CAGLIARI

Le ultime udizioni hanno avuto ad interpreti gli Artisti stabili (come novità presentarono la *Suite agreste* di P. Ferro e *Il sogno dello schiavo* di Porrino), la pianista Ornella Puliti Santoliquido assai applaudita (interprete anche della *Sinfonia - Arioso* e *Toccata* di Casella); ed il violinista Ferro, accompagnato al piano dal maestro Fasano.

VARIE DALL'ITALIA

⊗ A PADOVA il 31 u. s. si è avuta una degna commemorazione di Cesare Pollini, con esecuzione della sua *Suite* per pianoforte, violino e violoncello (Lorenzoni, Bonelli, Buranello), preceduta da un discorso del maestro Renzo Lorenzoni.

⊗ Gli ultimi concerti, agli Amici della Musica di Udine, hanno avuto ad interpreti: Vasa Priboda, il Trio di Udine (Pezzè, Ciriani, Portograndi), il pianista Vidusso, il Trio Rossi-Campaiola-Oblach.

⊗ La signora Elisabetta Oddone ha dato a VARESE una apprezzatissima dimostrazione di quanto da anni va facendo per diffondere le musiche infantili fra i bimbi del popolo.

⊗ In un'officina di RIFREDI, a cura del D.L. provinciale si sono iniziati i concerti di fabbrica. Il primo è stato diretto dal maestro Pace, con un complesso di 60 esecutori. La lodevole iniziativa ha incontrato grande favore.

⊗ A BRINDISI, in una serata del G.U.F. si sono assai distinti il Trio Leccese, e specialmente la violinista prof. Anna Assennato della Monaca che ha eseguito pagine di Vieuxtemps e Mozart-Principe.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ Il *Panorama americano*, il colorito quadro sinfonico di Daniele Amfitheatrof, ha avuto pieno successo, diretto dall'autore, ai Concerti Padeloup di PARIGI, ove si eseguiva per la seconda volta.

⊗ Alla Filarmonica di BUDAPEST, nuovo per l'Ungheria, è piaciuto lo *Stabat Mater* di Labroca, diretto da Ernst Donhanyi.

Lo stesso maestro in un concerto di musica italiana ha pure diretto due nuove e applaudite composizioni orchestrali di Giulia Recli: *Invocazione* e *Andante doloroso*.

⊗ A VARSAVIA, nella Sala del Conservatorio, il pianista Eriberto Scarlino ha dato un concerto prevalentemente di musica italiana.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dalla Germania

Benchè la stagione sia nel suo pieno sviluppo, non vi sono novità importanti su cui riferire, tanto nel campo teatrale che in quello sinfonico. Ciò nonostante potrò intrattenere il lettore su cose ugualmente interessanti, informando su quanto di notevole è avvenuto nel frattempo, anche al di fuori delle importanti novità operistiche o sinfoniche.

Non si creda però che l'attività dei compositori tedeschi sia diminuita; tutt'altro. E' da deplorare soltanto che nessun nuovo lavoro abbia avuto quella risonanza generale (cioè non puramente locale) che giustificò di qualificarlo importante e di farne oggetto d'uno esteso commento in queste lettere; e di ciò non è forse tanto difficile scorgere la ragione.

I compositori tedeschi (dico tedeschi perchè m'occupo soltanto di loro, pur ritenendo che la situazione non debba essere molto diversa per quelli delle altre nazioni) cercano di creare del « nuovo » senza servirsi della facile risorsa, venuta in moda nel dopoguerra, di capovolgere, per così dire, tutto ciò che era stato fatto prima. Tale metodo semplicista, al quale dobbiamo una collezione purtroppo larghissima di orrori, sia nel campo della musica come negli altri campi dell'arte, ha fatto ormai il suo tempo. Lo sfacelo morale e materiale (cioè finanziario) che ne è seguito ha aperto gli occhi anche ai suoi più fanatici sostenitori. Oggi si è tornati perciò a un concetto più sano, al concetto dell'evoluzione. « Partire dal noto per procedere al nuovo » ecco la divisa di molti nostri compositori contemporanei, i quali cercano, come ho detto, di creare del nuovo, ma cercano anche il noto da cui partire. E questo non dovrebbe avvenire.

Il noto non si deve cercare, poichè esiste già; quel noto, cioè, da cui ogni compositore dovrebbe partire, per poi, se la sua personalità lo permette, arrivare al nuovo. Un esempio chiarirà meglio il mio pensiero. Beethoven comincia a comporre alla maniera di Haydn; era la maniera nota in quel tempo e nella quale componevano tutti, allora. Egli non cercava il noto, ma vi era compenetrato, lo respirava per così dire, come l'aria che caratterizzava l'epoca, e se gli importava comporre, doveva cominciare a comporre così. Era per lui una cosa naturale della quale non si rendeva nemmeno conto.

Immaginiamo invece un Beethoven che, imbevuto di critica musicale, di storia della musica, di dottrine estetiche, di ricerche stilistiche ecc. ecc. gravemente ponza per trovare

il suo punto di partenza; trovare quel noto onde procederà al nuovo, scartando, nella grande massa del noto e del già fatto, quello che era più noto e familiare a lui e ai suoi contemporanei, e fissando poi la propria scelta, mettiamo, su Josquin de Prés. In tal caso abbiamo presso a poco, e con le debite eccezioni, il compositore d'oggi.

Guarito dalla follia del dopoguerra e convinto che si abbia a procedere dal noto e universalmente accettato, per arrivare al nuovo, egli diventa però vittima della propria troppa consapevolezza e commette l'errore di credere che, nel noto, si possa arbitrariamente cercare un punto da cui partire. E facendo così commette subito un secondo errore, svisando il vero concetto del noto come l'ho esposto sopra e fermandosi su una musica che era stata, ma che non è già più nota. Non è dunque dal noto ch'egli procede, ma solamente dal già fatto e che, essendo stato fatto in un passato più o meno remoto, non è più propriamente noto e tanto meno familiare. Perciò esso appare già quasi nuovo, per molti aspetti, alla grande maggioranza degli ascoltatori, e il passo al veramente nuovo è breve e facile, e subordinato non tanto a un'evoluzione della personalità dell'artista quanto a riflessioni di ordine teorico od anche puramente tecnico.

Il metodo dunque, sebbene assai più rispettabile di quello pazzescamente semplicista degli anarchici del dopoguerra, ha pure di comune con questo il carattere, non dico cervellotico, ma essenzialmente intellettuale ed arbitrario nonchè la tendenza di facilitare, indebitamente e per così dire in barba della Natura, la creazione del nuovo.

In una parola, anche quel metodo apparentemente onesto e purgato da ogni irriverenza iconoclastica ha il difetto fondamentale di essere, appunto, un « metodo »...

Ma perchè, si domanderà, dei compositori e soprattutto dei giovani compositori si struggono il cervello per trovare un punto di partenza da cui procedere alla ricerca del nuovo? Perchè, avendo imparato la musica, non compongono senza tante preoccupazioni, se credono

O. VECCHI

121701. - *Margarita dai corai*. Madrigale a

5 voci miste sole (Veneziani) L. 3,—

121704. - *Tiridola, non dormire*. Serenata a

sei voci miste sole (Veneziani) L. 3,—

In vendita anche le parti staccate

EDIZIONE RICORDI

di aver delle idee? Perchè un « metodo » per arrivare al nuovo, quando il nuovo non può essere che frutto dell'evoluzione della personalità o emanazione del genio? Perchè degli artifici con i quali si otterrà, nel migliore dei casi, un nuovo faticosamente distillato e non vitale?

La risposta a tali domande si trova nelle irragionevoli pretese della critica e nel potere suggestivo che esercitano, sui professionisti come sul pubblico, i suoi giudizi generalmente inappellabili. Con vero fanatismo la critica cercava in ogni lavoro che un giovane presentava, il nuovo o almeno i germi del nuovo, credendosi naturalmente in grado di scoprirli senz'altro, e autorizzata (da chi?) di decidere anche sul genere del quale il nuovo doveva essere.

Così, per esempio, il nuovo doveva e deve tuttora essere del genere barocco, non mai del genere romantico. Onde si spiega che i compositori che avevano a temere un giudizio della critica si misero a imbevversi di musica del 600 e del 700 e studiarne con un fervore nuovo, perchè direttamente interessato, i grandi maestri che passano per gli esponenti della musica barocca, come in Germania Schütz, Händel e Bach. È vero che così facendo essi si sono allontanati dalla vita e dalla realtà, ma in cambio hanno acquistato un diritto alla benevolenza di quel Minotauro che è la critica e per di più vedono rappresentati ed eseguiti i propri lavori.

Chi potrebbe dunque rimproverarli? Ma chi però potrà compensarli, quando dopo poco tempo vedranno l'uno dopo l'altro i propri lavori sparire e cadere nel dimenticatoio? Chi li compenserà cioè di tanta fatica sprecata e di tanta fede risultata vana? Non certo l'insensata critica intellettualistica che aveva svegliato questa fede nei loro animi, disorientati dal pandemonio d'esperimenti pazzeschi che caratterizzano il dopoguerra artistico. La critica, così facendo, non aveva saputo che paralizzare la forza creatrice che indubbiamente in alcuni si sarebbe manifestata se non fossero stati in blocco respinti indietro di duecento e più anni, a cercarvi il verbo della salvezza, invece di essere messi in contatto con la vita vera e pulsante che echeggia per esempio nei canti della nuova gioventù nazional-socialista.

Ma vi è stata un'altra pretesa irragionevole della critica, quella cioè di cercare nel lavoro di qualunque giovane lo stile personale. Anche questa pretesa ha causato non poche rovine, spingendo parecchi compositori a sforzi mal sani e ridicoli per acquistare a tutti i costi una « personalità » o almeno per potersi dare l'aria di averla, turbando il corso d'uno sviluppo graduale e naturale. Si inseriva così un altro elemento arbitrario in quel delicato e misterioso organismo che è, o dovrebbe essere, la creazione artistica. E il risultato finale di tutta questa tirannica attività della critica è

che tanto l'ultimo successo operistico come l'ultimo successo sinfonico rimontano a prima della guerra mondiale, mentre la « musica contemporanea » il pubblico la trova nel film e nell'operetta...

Quell'altra musica contemporanea, specie quella sostenuta e quasi chiamata in vita dai critici, ch'è tutta composta di « stili personali » eppure, nel suo insieme, tutta di stile « barocco » il pubblico non la conosce e, quel che è peggio, non vuole conoscerla.

Non è certo questo stato di cose, troppo limitato alla sola musica, che ha indotto il nostro Ministro della Propaganda a proibire la critica, nella forma in cui si usava esercitarla fino adesso. Ma quali che siano stati i moventi diretti di quel divieto, esso non può essere che salutare per la musica giacchè troppo è il male che la critica ha fatto appunto alla musica. Il ministro vuole sostituirla alla critica dell'opera d'arte la sua descrizione, lasciando al pubblico di formarsi un giudizio. Alla vipera sono stati cavati i denti velenosi ed essa potrà così continuare a vivere blanda e innocua; tuttavia il male che ha fatto non scomparirà così presto e l'atmosfera peserà su di noi ancora per molti anni.

Quel lento lavoro di distruzione che la critica, eretta come era a giudice inappellabile, poteva compiere indisturbata per decenni, non sarà certo neutralizzato nei suoi effetti da oggi a domani. Ma il divieto, anche se non originato da considerazioni di tale natura quanto piuttosto dall'indignazione provocata dai molti casi di stroncature frettolose e manifestamente ingiuste e dalla conseguente rovina morale e materiale di tanti valorosi artisti, quel divieto avrà ad ogni modo il merito di aver buttato la critica giù dal suo piedestallo e risolto così impossibile anche la continuazione della sua opera deleteria di arbitro estetico e di arrogante precettore di una generazione d'artisti, nel senso da noi lamentato.

È vero che il proverbio italiano « Fatta la legge, trovato l'inganno » ha valore anche in altri Paesi; sicchè non ci meraviglieremo di trovare, nelle descrizioni di un'opera, sebbene abilmente mascherato, ancora qualche schizzo di veleno sia contro gli autori sia contro questo o quello fra gli artisti collaboratori; ma il male sarà molto meno grave, perchè la critica non gode ormai più dell'autorità di prima; e quindi anche della sua forza di suggestione, già così pernicioso, resta ben poco. Da questo lato dunque la via per un libero e sano sviluppo dell'arte sembra di essere finalmente aperta.

Procedendo alla cronaca delle città vorrei anzitutto menzionare, benchè « Musica d'oggi » ne abbia già parlato sotto altra rubrica e nei fascicoli precedenti, il grande successo dei due direttori italiani Marinuzzi a Monaco e De Sabata a Berlino e in altre metropoli del Reich. E soprattutto la maniera di dirigere al-

cune notissime opere italiane che ha costituito una rivelazione per il mondo musicale tedesco. Quasi tutti i giudizi che ho potuto raccogliere in merito sono concordi nell'elogio e nell'ammirazione. Tuttavia se uno scrittore di Monaco, parlando di Marinuzzi, dice che « egli prende sul serio il *Rigoletto* e la *Tosca* come un direttore nostro il *Fidelio* e *Tristano e Isotta* » per spiegare l'enorme forza suggestiva delle sue interpretazioni, bisogna obiettare che oggi anche i buoni direttori tedeschi prendono molto sul serio Verdi e Puccini e se non ottengono i risultati di un Marinuzzi, la ragione sta nel fatto che il direttore tedesco, temprato come è all'arte nazionale quasi esclusivamente polifonica, generalmente non dà tutto il valore alla frase melodica quando è appena appoggiata su qualche tenue armonia d'accompagnamento. E anche dove con uno sforzo di abnegazione e d'intensa devozione verso l'opera straniera egli vorrebbe un sentimento non compreso e non condiviso al complesso artistico da lui diretto, i professori non sempre lo seguono, o almeno non nella misura da lui voluta, mentre gli artisti, sentendo l'orchestra quasi restia a uniformarsi alla volontà del direttore, si trovano come disorientati e finiscono per cedere anch'essi all'abitudine.

Ne consegue una minore intensità d'espressione e una variazione dei tempi, non grossolanamente sensibile, ben inteso, ma pure sensibile e che basta per togliere, a questa o quella parte dell'opera, un po' della sua potenza suggestiva. Avviene in generale che le parti cantabili e omofoniche sono prese troppo alla svelta, quelle più complesse e polifoniche invece con troppa pesantezza. Oltre a ciò, si esagera nell'uso del rubato e lo si adopera anche dove non ci vuole affatto.

Il direttore italiano, invece, non gravato da una lunga e quotidiana tradizione polifonica o comunque contraria alla partitura che gli sta davanti, non ha bisogno di alcuno sforzo per immedesimarsi con una musica che a tutto il suo modo di sentire è familiare. Egli appare perciò come l'interprete nato e la sua bacchetta trascina senz'altro tutto il complesso artistico. E se vi fosse qualcuno che si sentisse la velleità di ribellarsi, la coscienza dei vincoli di sangue che uniscono l'autore e l'interprete lo persuaderebbero ad inchinarsi riconoscendo legittima la volontà di quest'ultimo. Con tutto ciò resta inteso che anche un direttore italiano con un complesso tedesco non riesce nell'intento se non dispone di un forte potere suggestivo, d'una consumata maestria e d'un grande intelletto d'arte. E questo si può e si deve dire del Marinuzzi.

Il De Sabata invece ha saputo cattivarsi le simpatie del mondo musicale tedesco con un cimento diverso e non meno ammirevole, se anche non così utile per noi come quello del Marinuzzi che quasi ha insegnato ai nostri musicisti in che modo va veramente interpre-

tata l'opera italiana. Il De Sabata, dirigendo celeberrime composizioni tedesche, come il Preludio di *Tristano e Isotta*, la *Seconda* di Brahms e il *Don Chisciotte* di Strauss, ha dimostrato come un italiano sappia penetrare il carattere anche di musiche non familiari al suo sentimento natlo e darne un'interpretazione che, se viene appena discussa da qualcuno per la Sinfonia di Brahms, ha suscitato unanime entusiasmo per il grande poema sinfonico straussiano e l'impareggiabile preludio wagneriano. E questo vuol dire assai giacché per molti era un assioma che solo un tedesco sapesse bene interpretare la musica nazionale. E veniamo alla cronaca.

BERLINO. — L'Orchestra Filarmonica ha dedicato alcuni concerti esclusivamente all'arte straniera. Rammentiamo per ora una serata inglese dove quella rinomata orchestra diretta dal maestro Borchardt, fece conoscere al pubblico della capitale l'*Overture per una commedia* di Sir Hamilton Harty, una *Suite* con a solo di viola di Vaughan Williams, un poema sinfonico *Tintagel* di A. Bax e una *Sinfonia* di W. T. Walton. Poi, in una serata olandese, il maestro Mengelberg diresse il lavoro di un suo connazionale, Dr. Wagenaar, oltre a musica francese e slava. In un'altra serata la Filarmonica cedette la sua magnifica sala all'Orchestra Filarmonica di Londra che, sotto la direzione di Sir Thomas Beecham, eseguì musica tedesca, francese e slava, facendo conoscere, poi, nella seconda parte, una *Suite* composta di danze haendeliane raccolte dallo stesso Beecham; e rendendo omaggio al più grande compositore inglese moderno, sir Edward Elgar, suonò l'opera sua più nota: il tema con variazioni *Enigma*. Inutile dire che gli ospiti stranieri furono vivamente festeggiati e le musiche da loro presentate ebbero ottima accoglienza.

Un successo di musica nazionale è stato poi quello riportato dalla nuova *Sinfonia* (in *fa* magg.) di Max Trapp, uno dei più dotati compositori contemporanei, presentata dall'Orchestra Filarmonica di Berlino, direttore Hermann Abendroth. Un'altra importante udizione

V. F. VECSEY

VALSE TRISTE

118221. - Per Pianoforte L. 5,—

118222. - Per Violino e Pianoforte » 6,—

EDIZIONE RICORDI

fu dedicata dalla grande orchestra di Radio Berlino al settantenne compositore austriaco Josef Reiter, pure nella sala della Filarmonica. Di questo valoroso e fecondo quanto poco conosciuto maestro si eseguì la grande *Sinfonia Goethe* per orchestra, organo e cori, op. 152, lavoro impressionante per la mole e la elevatezza delle idee nonché per la ricchezza melodica.

La Comunità di cultura nazional-socialista offrì una serata tutta di *lieder* sconosciuti dell'infelice compositore austriaco Hugo Wolf. Sono lavori giovanili, che mostrano come l'originalità di questo fine musicista lirico poco a poco si andava formando. Ne fu interprete l'eccellente baritono Gherardo Hüsch.

Un altro cantante degno di menzione è sembrato anche il baritono italiano Franco Tibaldi che si dedica con successo al culto del *lied tedesco*. Da ricordare anche il violinista Leo Petroni, che suonò, nella cattedrale di Potsdam, Bach, Haendel e Vitali con accompagnamento d'organo, e il pianista Alfred Cortot che con l'orchestra Filarmonica eseguì il *Concerto* di Beethoven in *Do maggiore*, che i grandi solisti generalmente sdegnano di eseguire. Diresse l'orchestra il maestro Schuricht di Wiesbaden, oggi uno dei più rinomati direttori di Germania. Egli fece conoscere anche una novità, il *Tema con variazioni e finale* di Edmund von Bork, un lavoro di fattura modernissima che lasciò però il pubblico un po' perplesso.

Nel gran teatro di varietà Scala fu molto applaudita la troupe di balli russi diretta dal De Basil e dal maestro Antal Dorati. Si ebbe una esecuzione magnifica di *Petrouchka* dello Stravinski, nonché del *Lago dei cigni* di Cia-cowski e della *Bottega fantastica* di Rossini-Respighi. Accompagnava l'orchestra della Regione di Berlino, composta di 60 professori.

All'Opera di Stato, dopo un *Don Carlo*, con una messa in scena favolosa, e una *Halka* del compositore ottocentista polacco Moniuszko, parecchio rimaneggiata dal regista, intendente generale Strohm dell'Opera di Amburgo, e che ebbero ambedue grande successo, è apparsa finalmente una novità autentica, l'opera in 15 quadri *Rembrandt van Rijn* di Paul von Klenau, compositore danese allievo di Max Bruch dapprima, poi di Ludvig Thuille e di Max von Schillings. Egli ha ora 54 anni ed è una personalità nell'ambiente musicale tedesco più che in quello scandinavo, benchè sia stato direttore dei concerti della società filarmonica di Copenaghen.

Il libretto, il von Klenau lo ha scritto da sé, come aveva fatto per la sua opera precedente *Michael Kohlhaas*, il cui pessimismo è per lo meno uguagliato dalla fosca tragicità del *Rembrandt*, lavoro più grandioso anche per la figura universalmente nota del genialissimo pittore olandese. Il poeta-compositore divide

l'azione in 15 quadri di cui ciascuno rappresenta una scena diversa, mentre i nove intermezzi *parlati* sopra lo stesso sfondo musicale dell'opera che continua in orchestra, si svolgono davanti ad un sipario.

La messa in scena, i cui difficili problemi sono stati ottimamente risolti da Edmund Erpff pittore e Josef Gielen regista, raggiunge buoni e talvolta potenti effetti. Alcuni dei più celebri quadri del grande olandese come l'« Alchimista » e « La veglia notturna » sono accuratamente e con meravigliosa esattezza riprodotti « viventi » sulla scena. La musica, composta col sistema dei 12 toni, francamente atonale e quindi non mai cantabile nel senso generalmente inteso, aumenta efficacemente l'impressione grave e cupa che si sprigiona dalla tragedia del celebre artista. Diresse l'opera il maestro Heger, compositore già rinomato egli stesso e che molte affinità spirituali devono legare all'autore. La parte del protagonista sostenne bravamente il Bockelmann, il meraviglioso Hans Sachs de *I maestri cantori*. Insuperabili di verità storica e di bellezza erano i costumi.

Se da una parte lo Stato nazional-socialista apre i battenti del suo teatro più rappresentativo alle manifestazioni d'un'arte raffinatissima e lungamente meditata, dall'altra, favorisce anche le tendenze nuovissime relative all'educazione musicale della gioventù, tendenze fondamentalmente diverse da quelle che caratterizzano la passata epoca liberalistica e che ogni giorno ci dimostrano di essere tutt'ora lungi dall'affievolirsi. Le nuove tendenze sono ostili all'intellettualismo che ha fatto dell'arte della musica una scienza; e vorrebbero ricostituire l'ideale antico dei Greci, un'« armonia fra corpo e anima » basata sul ritmo, sulla ginnastica, sulla danza.

Per esse la musica dovrebbe cessare di essere un'arte faticosamente imparata; e sprigionarsi, invece, dai corpi dei giovani e delle giovani educati e temprati fin dal tempo della fanciullezza verso il nuovo ideale ritmico, come un fiore che naturalmente sboccia. I propagatori di queste tendenze hanno indubbiamente avuto un precursore relativamente vicino nel ginevrino Jacques Dalcroze, con questa differenza però, che per il Dalcroze si trattava di aver trovato nel ritmo un mezzo per meglio imparare la musica, cioè quell'arte difficile e complicata come ci si presenta nell'epoca postwagneriana e che dura tuttora, mentre, nell'altro caso, è il ritmo che è il fattore primario e la musica quello secondario; e la musica che, come un corollario naturale del ritmo, della ginnastica, della danza nascerà quasi da sé, non è certo più la musica di ieri e d'oggi, ma infinitamente più semplice e più facile, e per così dire alla portata di tutti. Si vuole così realizzare l'ideale d'un popolo tutto di musicisti come si presume sia stato quello

dell'antica Ellade e dove le persone che non sanno la musica sarebbero delle assolute eccezioni come per esempio gli zoppi o i sordomuti od altri inabilitati d'un organo importante.

Uno dei più convinti rappresentanti di queste tendenze è il maestro Carlo Orff, autore fra l'altro della *Danza olimpionica* che si eseguì l'estate scorsa in occasione della IV Olimpiade. L'orchestra che accompagnava i seimila fanciulli che eseguivano questa danza era composta molto diversamente da quelle solite, e questa diversità dimostra anch'essa gli intenti nuovissimi dell'Orff e dei suoi partigiani. Gli strumenti erano dei gruppi di flauti a becco, di chitarre e di viole da gamba con qualche zampogna e qualche contrabbasso e una vistosa batteria composta di timpani, tamburi, piatti, sistrì, campanelli, triangolo, xilofono, metallofono, glockenspiel. Questi strumenti erano quasi tutti sonati da fanciulle; e anche qui si nota una tendenza, quella cioè di eliminare il professore di musica « corrotto » dalla pratica di un'arte diventata troppo difficile e antipopolare, e incapace, così si arguiva, di aprire l'animo alla gioia ingenua che prova il profano che suona o canta.

Sebbene non tutti siano così intransigenti come l'Orff, appare chiaro che ci avviamo a un vero sconvolgimento nell'educazione musicale della gioventù e pertanto di tutto il popolo. Dell'importante questione ci occuperemo ancora. Per oggi chiudiamo la cronaca della capitale menzionando la realizzazione coreografica fatta dalla prima ballerina Lizzie Maudrick della musica che scrisse Riccardo Strauss per la commedia di Molière *Il borghese gentiluomo* accoppiata in principio all'opera in due atti *Ariadne*. Il nuovo e interessantissimo ballo-pantomima è apparso sotto

il titolo *Il borghese Jourdain* all'Opera di Stato.

In provincia abbiamo avuto varie novità operistiche e sinfoniche di cui v'intratterò nella mia prossima lettera quando mi sarò persuaso che ne valga la pena. Ma qualche altra notizia avrà forse ancora interesse per il lettore italiano.

FRANCOFORTE SUL MENO. — L'Opera municipale ha dato un *Ballo in maschera* di Verdi col libretto in parte ricostruito secondo la prima e non pubblicata edizione. La scena dell'opera non è più a Boston, ma in Svezia, a Stoccolma, e non è un governatore, cioè un personaggio relativamente modesto che viene assassinato, ma un re, e precisamente re Gustavo III di Svezia. Si tratta dunque ora di un fatto storico, e la gran tragedia che si svolge in un'autentica reggia, ci viene presentata con tutti i dettagli nuovi che vi sono connessi.

Un'appropriata messa in scena, pittoresca e grandiosa, ne aumentò il valore emotivo. Di essa ebbero cura Rudolf Hartmann e Caspar Neher; della musica il maestro Wetzelsberg. Spettacolo magnifico e di gran successo.

AMBURGO. — Il teatro lirico Schiller ha dato alcune recite col tenore giapponese Yoshi Fujiwara che dopo aver studiato in Francia e soprattutto in Italia si è presentato ora al pubblico tedesco, trovando ottima accoglienza nella *Butterfly* di Puccini, malgrado il fatto curiosissimo e addirittura paradossale che tutti i giapponesi dell'opera erano incarnati da artisti di razza europea mentre a lui, unico giapponese vero, veniva affidata la parte del tenente Pinkerton... Era proprio un mondo al rovescio.

ALFRED BRÜGGEMANN.

Composizioni di GOFFREDO PETRASSI

Pianoforte a due mani:

122924. - *Toccata*. L. 6,—

Canto e Pianoforte:

122952. - *Colori del tempo*. Due Liriche. Versi di V. Cardarelli. 1. Autunno; 2. Un mattino. L. 5,—

123793. - *Lamento d'Arianna* (S-T) » 5,—

Violino e Pianoforte:

122923. - *Introduzione ed Allegro*. L. 8,—

Violoncello e Pianoforte:

123140. - *Preludio, Aria e Finale*. L. 10,—

Orchestra:

123052. - *Overture da Concerto*. In 16° L. 15,—

123120. - *Partita*. 1. Gagliarda; 2. Ciaccona; 3. Giga. In 16° L. 20,—

123598. - *Concerto*. In 16° » 20,—

123258. - *Introduzione e Allegro per Violino concertante e 11 Strumenti*. In 16° L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GHISI FEDERICO — *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo.* (Olschki, Firenze).

Le ricerche delle forme e dei testi musicali italiani dal Due al Cinquecento progrediscono con fortuna in Italia. Correggono o chiariscono le tesi e le ipotesi avanzate dai primi studiosi stranieri e italiani, rivelano l'evoluzione e le caratteristiche della monodia e della polifonia nostra in rapporto alle influenze straniere, integrano e completano la storia della musica, dove più era lacunosa e ambigua. Alle ricerche recenti del Liuzzi, del Torrebranca, del Pirrotta s'aggiungono ora queste del Ghisi, il quale, ancor giovane, mostra preparazione, disciplina, sollecitudine, amore. Nell'illustrare i canti carnascialeschi, finora soltanto assaggiati da altri indagatori, egli ne considera soprattutto le fonti, le forme, l'ambiente sociale, letterario, musicale. Non tocca della eventuale bellezza artistica delle musiche, dunque s'arresta di qua dalla critica e dall'estetica. In ogni caso, il suo lavoro è fecondo nel presente e nell'avvenire. Vogliamo qui darne come un sommario, che riesca utile a chiunque s'interessa della storia della musica, sia che voglia accontentarsi di questa recensione, sia che dalla recensione stessa possa essere indotto alla lettura, anzi allo studio del libro. E in ciò sta, o dovrebbe consistere, lo scopo della recensione di ogni libro interessante.

Le origini (pag. 1-17). Il Ghisi afferma che il canto carnascialesco, apparso in Firenze alla fine del XV secolo, si riallaccia alle forme dell'*ars nova* fiorite nella stessa città un secolo avanti. Costata le affinità stilistiche della frottole, del carnascialesco e della lauda. All'evoluzione letteraria del madrigale-ballata, della ballata, nel carnascialesco, corrisponde quella musicale della caccia, della ballata, della frottole nel carnascialesco.

Trionfi, carri, mascherate e canti (pag. 18-38). Descrive le feste fiorentine, che prima di Lorenzo il Magnifico erano soltanto visuali; al più, accompagnate da arguti moti popolari.

Lorenzo insegnò ad aggiungere a tali moti di spirito le grazie della poesia nobilitata dal sentimento. Il G. riassume le vicende dell'edizione di *Tutti i trionfi* del Lasca. Affinità negli argomenti della canzone a ballo con il c.c. Accenni alle considerazioni letterarie del Bianchini, del Carducci, del Guerrini, del Rossi, del Rho. « Il c.c. non è altro che una varietà di ballata popolare, la quale, trattando argomenti convenienti alla festa, soleva esser cantata da compagnie mascherate per le vie di Firenze ». Rapporti metrici dei trionfi, della canzone a ballo, della lauda spirituale.

Le fonti musicali (p. 39-46). Il G. non è « del tutto d'accordo col Wolf nel ritenere che la Firenze musicale del '400 sia stata improduttiva dalla morte del Landino, 1397, all'avvento dello Squarcialupi, 1450. Con questo musicista si inizia probabilmente la prima fioritura omofona della frottole musicale, come forma d'arte, la quale, sorta in Firenze dalla canzone a ballo popolare, si pone al servizio della letteratura poetica umanistica presso la corte medicea ». Chiamata e venuta di Isaac e di Agricola, i quali per « conquistare il favore popolare e rendersi accetti a Lorenzo e alla corte » composero alla maniera dei maestri cittadini della scuola frottole, Johannes, Alexander, Bartholomeus, Alexander Coppinus, Pintellus, Bernardo Pisano, contemporanei dei frottolisti settentrionali Pesenti, Lurano, Fogliano, Tromboncino, Cara.

Codici consultati dal G.: otto, della Bibl. Naz. cent. e della Bibl. Cons. Mus. di Firenze e della Bibl. Comun. di Perugia. Suddivisione della produzione musicale carnascialesca in tre periodi: 1° (Aureo e antico): C. « del popolo », canti e trionfi; 2° (Savonarola): Il « c. col crucefisso »; 3° (Restaurazione medicea, 1511): c. di corte, canti e trionfi. Primo periodo (p. 46-60). Analisi di canti quasi tutti adespoti. Personalità del Coppinus. Secondo p. (61-65). « Il trapasso dall'epicureismo carnascialesco all'estasi mistica della lauda è tanto brusco da stupire ». Analisi di laudi. Terzo p. (p. 66-68). Nel 1494 si dovette alla Signoria di ripristinare i carnascialeschi. Mutati i tempi e lo spirito, soltanto la gioventù aristocratica ricostituì le compagnie allegre, il popolo vi prese poca parte, per lo più assisteva schiamazzando. I canti si tra-

sformarono in genere letterario per le feste di corte. Analisi di canti.

I canti dei lanzi (p. 72-86). Le parodie dei lanzi meritano particolare considerazione. In « un canto di lanzi scoppettieri la musica ha saputo aderire al testo con moderno senso caricaturale ». Il G. ha rintracciato molte musiche di lanzi, « i quali componimenti poco conservano, salvo alcuni passaggi scherzosi e di colore, del riflessi carnascialeschi, s'incorporano piuttosto nelle forme musicali della villanella alla napoletana e della tarda villotta omofonica ».

Travestimenti spirituali (p. 86-103). Parecchie laude del Savonarola erano state intonate su i carnascialeschi, anche i più indecenti, del Magnifico. Di tale fatto il G. si giova per riconoscere, attraverso i capoversi o la didascalia « Cantanti come... », i carnascialeschi. Enumerazione e descrizione delle fonti. Completamento degli elenchi del D'Ancona.

Considerazioni critiche (p. 103-123). Analisi formali. « Una vera e propria differenza stilistica fra musica profana e sacra non esisteva, il testo soltanto poteva specificare il genere, che il carattere o il tono della musica non distingueva ». Riletto il Lasca e il Bracci, secondo i quali i cantori erano 4, 8, 12, persino 15 o 16, il G. presenta l'ipotesi che le parti fossero raddoppiate e in alcuni passaggi trattate a cori alterni.

Il sentimento armonistico è evidente, come nelle altre composizioni italiane del tempo. Parimenti l'uso dell'accompagnamento strumentale è verosimile. Gli ultimi capitoli trattano dei riflessi carnascialeschi nelle frottole petruciane e nelle villanelle alla napoletana, della decadenza sotto il Gran Ducato, di alcuni poeti carnascialeschi. Elenchi di codici musicali carnascialeschi e di poesie contenute in codici fiorentini concludono il volume.

I pregi di esso stanno, a nostro avviso, prima nella identificazione e pubblicazione di molti canti carnascialeschi, poi nell'analisi e nei confronti dei testi musicali, anche nell'opportuna rievocazione dell'ambiente. Maggior chiarezza avremmo desiderato nella dimostrazione della continuità delle forme dal Tre al Cinquecento e specialmente durante il Quattrocento. Non che sia da dubitare di tale continuità, normale, diremmo, naturale. Oltre la tesi, occorrerebbe la dimostrazione. Uscendo dal generico, piacerebbe vedere come dall'elaborata *Ars nova* fiorentina si sia pervenuti alla semplicità di un canto carnascialesco, attraverso le forme intermedie: come, e forse anche se, quella dottissima *ars nova* sia passata nelle quasi indotte composizioni per il popolo, o se altre correnti due-trecentesche, quelle che avevano dato alla lauda dugentesca tanta semplice emotività, non sieno vissute accanto alla dotta polifonia.

Si vorrebbe insomma vedere, fuori della

genericità, il rapporto evolutivo fra un arduo e aspro madrigale del Landino e un facile canto carnascialesco del popolo, due composizioni fra le quali sembra ci sia un abisso. E poiché s'è ripetuto « fuori della genericità », cioè fuori della retorica, resta il desiderio della valutazione estetica. Che c'è di bello nell'*Ars nova* e via via nelle altre opere fino al canto carnascialesco, e quali canti carnascialeschi furono e sono belli? Quale posto, attraverso questa valutazione, occupa questo o quel canto carnascialesco nella storia dell'arte? Rispondendo a tali quesiti, si comincerà a scrivere quel capitolo della storia dell'arte musicale che tratterà degli artisti carnascialeschi. Per ora era necessario cercare le fonti, i documenti, le musiche, analizzarle e farvi attorno un lavoro di filologia musicale. Ecco il compito che il Ghisi s'è proposto e che ha assolto con evidente zelo e con simpatica minuziosità.

A. DELLA CORTE.

BERAN (J.) — *Etudy ku spojovani poloh* (Etudes pour la connection des positions) per Violino. - *Technik cviceni v polohach* (Exercices techniques dans les positions) per Violino. (Hudebni Matice, Praga).

Opera chiara e condotta con criteri moderni: sviluppa le possibilità che il violino può oggi offrire nella tecnica, mira a rafforzare e a rendere più preciso il suono e il ritmo mediante una ginnastica che renda più facili le posizioni e le loro connessioni, alla precisione meticolosa delle quali il Beran dà una grande importanza per gli effetti sonori che se ne possono ricavare. Particolarmente interessanti ci sembrano gli « études mélodiques pour la jonction des positions ».

(I. rogn.).

MACH (H.) u. SCHOCH (R.) — *Elementarheft des Blockflötenspiels*. (Hug e C., Zurigo).

Trattatello teorico pratico per imparare a suonare il flauto a becco a sei buchi soli, di modeste risorse, che non esce dall'ambito del dilettantismo. La materia è ben ordinata e inizia l'allievo dai primi rudimenti fino alle esecuzioni di pezzi di media difficoltà. Vi sono riprodotte molte canzoncine popolari con parole, a cui il flauto può essere di ausilio, raddoppiando la linea musicale della voce.

JACQUES-DALCROZE (E.) — *Coordination et Disordination des mouvements corporels*. (A. Leduc, Parigi).

L'A. si propone, con esercizi pratici, bene appropriati, bene ordinati e progressivi di equilibrare i due lati del corpo umano, sinistro e destro, e cioè possedere nel corpo e nello spi-

rito la sensazione e il sentimento d'un lato sinistro assolutamente indipendente dal destro e quindi la propria personalità.

Questi esercizi di disordinazione sveglieranno in noi il senso dell'equilibrio, ci faranno consci delle nature opposte delle nostre energie e favoriranno indubbiamente gli scambi elastici fra loro.

PREITE (C.) — *Instrumentazione per banda*. (Hoepli, Milano).

La miglior recensione di questo manuale l'ha già fatta S. E. il maestro U. Giordano in una breve nota introduttiva: « Questa strumentazione per banda del maestro Preite è perfetta. Sarà utile a qualsiasi classe di musicisti: istruttiva non solo a chi istruisce per banda, ma anche a chi istruisce per orchestra, perchè ricca di cognizioni che non si riscontrano in altri trattati ».

Il manuale abbonda di esempi musicali pratici e di riproduzioni di strumenti e propone anche riforme da prendere in seria considerazione, data la grande pratica della banda avuta dal maestro Preite nella sua lunga carriera.

G. F.

BECHERINI BIANCA — *Al pianoforte coi nostri allievi*. (Casa Editrice Maurri, Firenze).

Quante volte avviene di deplorare che le scuole di tecnica, pianistica, o d'archi, o di canto, manchino d'un lume di pensiero, d'un soffio di arte, manchino, si può aggiungere, della più elementare eloquenza! Quante volte esse si riducono al solo lavoro manuale, il quale, per essere compiuto soltanto fisicamente, materialmente, riesce uggioso, sconsigliato, repugnante! Gli è che troppi professori dimenticano niente meno che essi hanno da avviare all'arte. Può essere utile l'esempio della loro pianistica. Ma, essendo l'uomo un animale fornito del linguaggio, la parola, il discorso sono i mezzi che meglio cooperano con l'esempio a mostrar l'arte ai neofiti.

Ai grandi volumi che introducono appunto il giovane pianista nel mondo del pensiero, della riflessione, dell'arte, s'aggiunge ora questo, piccolo e buono, della Becherini, che ci sembra semplice e cordiale, chiarificatore, convincente. L'autrice ha studiato il modo più opportuno di intrattenere l'allievo durante le lezioni, di conversare, di proporre quesiti e di risolverli, di esercitare la sua attenzione su quel che va facendo, di guidarlo nell'analisi delle composizioni, di eccitarne il gusto e la curiosità, di congiungere insomma e illuminare le sue sensazioni fisiche, il sentimento e la storia dell'arte. Libro per gli allievi; sì, ma anche utile a tanti e tanti insegnanti, a quelli che non vedono di là dal naso e sono incapaci di formare ed elevare la coscienza

artistica degli allievi. Se ne dovrebbero perciò vendere molte migliaia di copie. Così sia.
a. d. c.

DELLA CORTE ANDREA — *Pergolesi*, con citazioni musicali (Paravia, Torino).

Lo studio dell'opera del '700, caro al Della Corte, continua col *Salleri*, di cui già s'è detto, e col *Pergolesi* pubblicato insieme con quello. Anche qui il metodo critico e storico vale a illuminare la persona dell'artista, senza enfasi né apologia. Alla evocazione dell'ambiente segue l'analisi delle opere, alla critica la conclusione sul valore estetico e storico. In poco più di cento pagine, senza frasi superflue, sta il mondo, il momento, la figura di Pergolesi. Anche qui, larga conoscenza dei testi musicali, come provano le abbondanti citazioni, fra le quali gli inediti *incipit* dei *Sei concertini* sono una gustosa primizia.

Al lettore non musicista bastano tuttavia le considerazioni verbali, chiare e dotte. Interessa l'indagine che il Della Corte ha fatto per primo sullo stato della cultura a Napoli al tempo di Pergolesi per dedurne le relazioni di lui con il movimento del pensiero filosofico, con i maggiori compositori che lo precedettero, con i contemporanei. Poiché una fra le novità di questo studio pergolesiano è quella di considerare l'artista nel suo tempo, mentre per solito i biografi di Pergolesi, anche il Radiciotti, indugiarono sul notissimo episodio francese dei *buffons*, il quale riguarda, se mai, la fortuna postuma di Pergolesi, non chiarisce la sua formazione.

Distinte le influenze del razionalismo e dell'empirismo, del metodo deduttivo e dell'induttivo, sulla musica dell'epoca pergolesiana, il Della Corte esamina una a una le opere serie e le comiche, distinguendo queste in sentimentali, di tipeggiatura, e farsette, le musiche da camera, da chiesa e le strumentali. Se l'analisi obiettiva, condotta con severità, vale a mostrare la stesura delle singole composizioni, quella stilistica introduce nello spirito pergolesiano, in parte tradizionalista, cioè razionalista e vichianamente « assiderato », in parte novatore, cioè induttivo, preromantico, caldo e progressivo; le conclusioni storiche infine precisano l'importanza dell'accento e dell'espressione pergolesiana. Le molte note a piè di pagina forniscono la più aggiornata bibliografia delle edizioni musicali e della critica pergolesiana; fino al recentissimo articolo d'un tedesco, il quale rivendica al germanesimo lo spirito di Pergolesi...

G. V.

DIFFONDETE

« MUSICA D'OGGI »

MUSICA VOCALE

RECLI (G.) — *Invocazione* (Invocatio), a 4 voci miste — *La fede del cieco* (Caeci miraculum) Antica leggenda - per Coro Femminile con Soprano solista (da « La collana della Madonna ») — *Per la via del Calvario* (Per Calvarii viam) per Voce solista (S-T), Coro femminile e Violino (da « La Passione del Signore ») — *Mattutino* (ad primam) a tre Voci sole (da « La collana della Madonna »). Testo latino del sec. V. (G. Ricordi e C., Milano).

Il coro dell'*Invocazione*, di salda semplicità e mirabile proporzione, è pervaso di vita pulsante. L'ampia melodia, di cui i versi sono rivestiti, s'alza in un'onda lenta e decisa, per realizzare, poi, appieno, nella forma più concreta e consona, le intenzioni spirituali sentite o volute, attraverso la versione poetica della stessa autrice. Si notano, spesso, tracce di preziosità coloristiche, unitamente ai sobri ed efficaci vocalizzi.

La fattura sapiente, quasi sempre, coincide con la freschezza dell'idea melodica; e questo è il pregio primo e inconfondibile della composizione.

L'altro lavoro, *La fede del cieco*, (da « La Collana della Madonna », tratto dall'antica leggenda santa, del miracolo al cieco), è assai significativo. L'Autrice ha saputo dare in esso prova d'una perizia grande e d'una sempre austera e aristocratica sensibilità. Negli aspetti diversi, il periodare non si limita a procedimenti di pacata sensibilità, o di dolce lirismo, ma offre anche magnifici esempi di drammaticità. Di forma sempre nitida, aperta, chiara, nella tenerezza e nella solennità, nell'ansietà e nella fissità psichica, sa infondere intatta, nuda, la grazia e la forza di un'arte giovane, con la trasparente succosità d'espressione che serve ad infondere valore maggiore alla melodia.

L'associazione del soprano solista col coro femminile ha, senz'altro, amalgami squisiti: la collaborazione del pianoforte serve, poi, ad accrescere la forza espressiva e a determinare nettamente gli accenti di natura insiti che rendono ancora più viva la composizione. Le ultime battute, con movimento polifonico vocalizzato, hanno qualcosa, oltre che di saporoso, di nuovo, e servono come ad ispirare la profonda, cieca adorazione, dell'Iddio onnipotente e sempre vivente; all'Iddio d'amore.

Per la Via del calvario è una composizione interessante, perché soprattutto fatta di musica sana, espressiva, spontanea, la quale raggiunge spesso altezze considerevoli. L'autrice, in quest'opera, come nelle altre sue diverse, non cerca il nuovo per il nuovo, ma il nuovo

che interessi e induca a pensare. E in questo lavoro, ancora una volta, è riuscita. Per la convinzione del suo procedere, unita alla sincerità di connessione, pervasa di fede religiosa, non si può rimanere indifferenti e non provare un semplice interesse e giustificata simpatia per quest'artista, che, pur facendo la sua via senza strombazzamenti di sorta, e senza credi, può ritenersi una tra le più significative tra le compositrici europee.

Gli amalgami del coro e della voce solista, parte predominante, e del violino e pianoforte, sono fatti di polifonia libera e varia, ricavando così, unitamente ai risultati espressivi, quelli effettistici. La composizione, fra i vari pregi, ha quello innegabile di una fine emotività, temperata con dignitosa serietà.

Il canto, *Mattutino*, a tre voci femminili, seppure pervaso di misticismo, è fresco, vivificante come brezza di mattino, e pregno del tepore del nascenti raggi solari, e dell'aroma dei campi brinati. A completamento di tali sensazioni, la campanella pedale, per tutta la durata del pezzo, sta a significare il lato essenzialmente spirituale della composizione.

Sempre nella più genuina semplicità, anche questo *Mattutino* realizzato poeticamente, misticamente e melodicamente, effonde un fremito di serenità e di pace che conforta ogni animo sensibile.

LINO ENNIO PELILLI.

PRATELLA (F. B.) — *Canzoni dei secoli XIII, XVI, e XVII*, ricostruite, tradotte, illustrate ed elaborate.

VECCHI (O.) — *Serenata*, riveduta da V. Veneziani. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Sicilia*, Catania:

La prima raccolta reca antichissime melodie come quella della giullaresca ballata provenzale *A l'entrada del temps clar*, stesa dal revisore in forma responsariale e opportunamente rielaborata nella parte corale, alla quale sono state sostituite le parole di una antica ballata italiana *Primavera è per tornar* e un rondello il cui testo inglese è stato sostituito da una italiana « canzone di prima estate ».

Due bellissime canzoni spirituali, una per l'Epifania *Oggi è nato un bel bambino* e l'altra *O verginella quanto dormirai*, entrambe musiche di carattere popolare alle cui parole originali sono state adattate due poesie del seicentista Matteo Colerati e fra Serafino Razzi, e, infine, due deliziose canzoni seicentesche completano il volumetto.

L'opera appassionata e sagace del maestro Pratella non s'è limitata soltanto alla trascrizione o alla rielaborazione delle musiche raccolte, ma egli le ha ravvivate, con felicissimo intuito, rivivendone lo spirito e adoperando

MUSICA ESEGUITA

A. LUALDI: «Lumawig e la saetta» al Reale dell'Opera di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia* (F. L. LUGHI):

Il maestro Adriano Lualdi ha creato una musica che pure essendo aderentissima all'azione e, come dicemmo, elemento essenziale e vivificante di essa, ha un valore intrinseco di superiore essenza.

Il musicista ha seguito il librettista in quest'opera di rinnovamento del balletto e lo ha forse superato. Giacché le danze sono altrettanti brani sinfonici.

Ciò significa che la musica vive essa stessa, con i suoi soli mezzi, l'azione; di questa non è solo complemento e tanto meno commento e delle danze non è la solita ancella oscillante sul metronomo.

Dall'inizio alla fine la musica ha una sua conseguenza logica di sviluppo ed una sua eloquenza di rappresentazione, progressiva.

Le idee musicali creano il ritmo, non sono schiave del ritmo. E in un balletto è questa una novità indiscutibile. Così come il coro è una novità la cui efficacia deve aver sorpreso anche l'autore che pure doveva bene immaginare l'effetto. E' il coro che crea quasi un terzo volume e dà un insospettato calore e una più vasta architettura ai ritmi del balletto.

Questa musica, così nutrita di chiara cantabilità e di gustoso modernismo, vive attraverso uno strumentale i cui coloriti si staccano finalmente dal consueto rincorrersi di ricercati tocchi timbrici, per animarsi a pennellate varie, vivaci, ben definite, ben disegnate. C'è in partitura una unità di respiro che mai è mozzata dalle audacie armoniche e strumentali, ma ne è come reso più fresco. Giacché queste audacie non saltellano come fuochi fatui sospesi nell'aria ma sono altrettante scintille di un nutrito fuoco. Hanno una loro logica ragione così come l'hanno i ritmi che non ricercano la varietà nella spezzettatura di un instabile mutare di misure, ma nella ricchezza degli elementi di una stessa misura. Ne risulta la varietà nell'unità.

Adriano Lualdi con questo balletto ha arricchito la sua produzione di un lavoro che è vivo e vitale e riconferma il suo alto valore di musicista moderno e sano.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. i.):

V'era qui da assolvere un grave compito: quello dell'atmosfera. E il maestro Lualdi, con fantastica ispirazione, ha innestato nel balletto una parte corale e una voce solista di mezzosoprano. La cantabilità ha concorso, così, a dare un tono, un carattere, un tipico segno al balletto. Ma di fronte alla cantabilità, di cui non si abusa, è l'orchestra che è tutta

tutti i mezzi moderni per una più completa realizzazione di esso.

Il Pratella, rielaborando le musiche, si serve di tutte le voci del coro misto unicamente per sfruttare le risorse dei vari timbri ottenendone così effetti fonici vari e policromi senza però che lo spirito e la forma delle composizioni rimangano minimamente alterati.

Ha inoltre corredato ogni musica di dotte e opportune note nelle quali egli rimanda lo studioso alle fonti dalle quali sono state tratte e spiega quali criteri lo hanno guidato nella rielaborazione.

Una pubblicazione utile a tutti quindi: e agli amatori di antiche cose nostre e agli studiosi delle forme tradizionali della musica italiana.

La sapiente revisione della *Serenata* a sei voci miste di Orazio Vecchi, uno dei più grandi polifonisti del XVI secolo, è dovuta all'illustre maestro Vittore Veneziani il quale ha dedicato tutta la sua abile e sapiente esperienza a rilucidare questo bellissimo esemplare di serenata per soli cori.

Il carattere burlesco di essa vien fuori dalla vivacità dei ritmi e dalle incisive imitazioni, dalle onomatopee e dai curiosissimi bisticci di parole. Sembra un disegno in bianco e nero, e tale effetto dovrà fare su chi avrà la gioia di ascoltare questa scintillante composizione dovuta all'estro burlesco d'un grande musicista.

GIURANNA (B.) — *Due Quartine popolari greche*, tradotte da N. Tommaseo. A 4 Voci femminili. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Sicilia*, Catania:

Queste due *Quartine popolari greche* della signora Giuranna denotano una mano espertissima nel trattare le polifonie e l'equilibrio fonico di esse e soprattutto mettono in mostra l'apprezzato talento e la personale compostezza melodica della notissima autrice.

Pastura.

MUSICA VOCALE

F. B. PRATELLA

123313. - *Canzoni dei secoli XIII, XVI e XVIII*, ricostruite, tradotte, illustrate ed elaborate. Partitura L. 5,—

123314 a 16. - Parti staccate per Soprani, Tenori e Bassi Ciasc. L. 2,—

EDIZIONI RICORDI

intenta a conferire al clima maggiore intensità coloristica, e, attraverso uno strumentale moderno, ma libero e senza elucubrazioni strumentali, essa, salvo in qualche indugio al primo quadro, è nutrita sempre da un ardore di vita ritmica e da un fantastico spirito di vita sonora. La lucidità e la chiarezza ne son le doti distintive, senza mai una ombra di foschia a danno del senso del pittoresco. Ma è nel secondo quadro, in una pagina di vivace espressività, che si afferma con personalità ben definita il musicista. Ecco qua: s'inizia un dialogo tra oboe e clarinetto; tanti arabeschi disegnati dagli archi succedono, impensati come a dare nuova accentuazione al sapore esotico; e a conclusione di così felice ispirazione, un canto informato a schietta melodia risuona da tutti gli archi.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (L. C.):

La musica s'accompagna alla vicenda aderendo alle parti dinamiche con delle danze vivacemente ritmate e a quelle statiche e liriche con delle lievi trame melodico-timbriche di carattere descrittivo. In più, un coro interno commenta i momenti della leggenda, e costituisce una specie di vago orizzonte che amplifica la risonanza delle atmosfere strumentali. Una canzone orchestrale sul tipo d'uno « spiritual » negro, per il giro della melodia e il colore delle armonie, collega fra loro, variamente presentata, le diverse scene del balletto. Alla fine, ripresa in piena sonorità dal coro e dall'orchestra, assume valore di primo piano e conclude la vicenda come un inno trionfale.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma (a. b.):

Il ritmo delle diverse danze è preciso e nitido, e i temi chiari, incisivi, veramente tipici; le diverse melodie si accompagnano alla azione, aderendovi con plastica efficacia. Le scene sono collegate da una specie di canzone di tipo negro affidata alla orchestra che si svolge e si presenta in diverso modo, sino a che alla chiusa, diviene come un inno di gioia e di ringraziamento, nella ripresa fortissima anche del coro.

Adriano Luoldi che è all'avanguardia tra i musicisti moderni, ha voluto essere di grande chiarezza, ed ha ricusato ogni stranezza di procedimenti. La sua orchestra varia e complessa rivela la indubbia spiccata personalità del maestro. Nella parte centrale assume poi squisite eleganze, là dove un dialogo degli istrumentini è sostenuto da leggerissimi e indovinati arabeschi degli archi.

Da *Il Tevere*, Roma (A. RIGHETTI):

Tanto la parte mimata, quanto quella danzata hanno trovato un commento musicale assai efficace; particolarmente riuscito ci è sembrato l'inizio sinfonico del balletto. Anche sen-

za arrivare alla affermazione di una personalità spiccata, il Maestro Adriano Luoldi ha offerto una bella prova delle sue doti di ideatore, di costruttore, di colorista.

G. MULÈ: « Dafni » al Reale dell'Opera di Roma.

Da *La Tribuna*, Roma (ALBERTO GASCO):

La ricerca della raffinatezza ha reso sterili non pochi cervelli di musicisti impulsivi. Giuseppe Mulè — che anch'egli è nato per scrivere musica più appassionata e colorita che austeramente meditativa — ha intuito la minaccia, prima che essa diventasse troppo grave e si è tolto ad ogni insidia, con un atto di disperato coraggio. Ha chiuso e gettato dalla finestra le partiture straniere ed è andato a interrogare le natie terre siciliane, così fertili di canzoni. L'esperimento gli è riuscito assai bene e c'è da augurarsi che egli voglia rinnovare le sue escursioni fra gli agrumeti e gli olivi della regione che meglio d'ogni altra lo spinge a cantare con libertà ed entusiasmo. Intanto accogliamo con fiducia questo *Dafni*, che tornando per la terza volta, nel giro di pochi anni, al Teatro Reale dell'Opera, ci ha più che mai persuasi della sua resistenza e della generosità del suo lirismo.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. l.):

Il dramma è a tono pastorale e oscilla fra l'umano e il divino. A delineare il clima spesso risuona la zampogna di Dafni attraverso tocchi di nostalgia poesia agreste; e, melodiosamente, echeggiano i trilli gorgheggianti degli uccelli; e, suggestivamente, la fantasia dell'artista si indugia talvolta a far sentire la musica dell'acqua. Quando si giunge al finale dell'opera, ecco tutta un'onda pastorale avvolgere l'atmosfera del dramma. In un clima agreste, così fantasticamente intuito e realizzato, l'amore tra Dafni e Egle trova espressioni di declamazione melodica le quali, e occorre indulgere su un che di frammentarismo, s'ispirano al colore ambiente, per poi, come alla scena d'amore al primo atto e al successivo finale, come nell'intermezzo, un brano sinfonico di nobile fattura e di felice ispirazione, come alla rapida chiusa dell'opera, tradursi in effusione di verace, caldo lirismo.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Il merito maggiore della musica che il maestro Mulè ha composto per questo libretto, e la qualità che meglio si avvicina alla sensibilità dell'ascoltatore, consiste, noi crediamo, nella parte corale, che ha un ufficio molto importante in parecchie scene dello spartito, e nell'atmosfera musicale che conferisce un carattere di unità a quasi tutta l'opera rendendone molto spesso in modo adeguato ed efficace l'ambiente poetico.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (D. ALDERIGHI):

Ciò che rilevammo nella *Monacella* lo troviamo in *Dafni*; potenziato, e a volte trasfigurato, come al primo atto nei cori: « capre, giovenche, agnelli, tori e buoi », e dopo: « A te la dolce bocca si colmi, o Dafni, d'odorosi favi », e ancora nella presentazione di Sileno, nella condanna di Venere, indovinatissima nel suo colore cupo. Ma se dovessimo continuare nelle citazioni dovremmo sottolineare molte parti del secondo atto, e quasi tutto il terzo atto, dove Mulè ha il senso della prospettiva sonora e ha le qualità musicali che accompagnano sempre l'intelletto mentre esso sceglie i materiali ritmici e armonici. Durante la creazione di *Dafni* l'istinto che guidava il musicista ha operato così da condurre a buon porto l'opera, degna di essere considerata tra le migliori composte nell'ultimo decennio.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma (a. b.):

Giuseppe Mulè — come allora osservammo — ha fatto con *Dafni* un'opera essenzialmente italiana; italiana per il soggetto e per la ispirazione sempre fresca e spontanea; italiana nei procedimenti non inquinati da malsani esotismi e per il fervore con il quale venne scritta.

La musica è piena di sentimento e di passione, ricca di carattere e di colore locale. Qua e là, specie nel primo atto, canzoni e modi genuini e popolari della terra di Sicilia, animati via via da un'orchestra viva e colorita, passano come un'onda imperiosa dalla scena sul pubblico.

Da *Il Popolo di Roma* (L. C.):

Il duetto Dafni-Egle nel primo atto, e segnatamente la chiusa, lo struggente canto di Dafni nel secondo (Cadono i giorni e i mesi...) e si può dire l'intero terzo atto, che è certamente il più caldo, il più vivo, così nelle sue pagine stilistiche come in quelle corali (toccante in particolare il quadro finale con la morte di Dafni), ci offrono la piena misura delle spiccate facoltà liriche del maestro.

A. VIVALDI

Concerto Grosso in Re min.

N. 11 de "L'estro armonico",

Versione pianistica
di A. CASELLA

(E. R. 1850) L. 6

EDIZIONE RICORDI

E. WOLF FERRARI: « Il Campiello » al Reale dell'Opera di Roma.

Da *La Tribuna*, Roma (I. PIZZETTI):

Wolf Ferrari ha scritto con quella padronanza del suo proprio linguaggio che non potrebbe essere maggiore né più ammirevole (linguaggio tradizionalistico, e che fonda la sua sintassi sulla regola dell'ottava e sulle modulazioni ai toni vicini), e con quella impeccabile eleganza di scrittura e disposizioni di parti (generalmente tre o quattro) e di orchestrazione (chiara, trasparente, senza rischiose audacie ma sapientissima, senza falli o errori) che ogni musicista può invidiargli o della quale deve riconoscergli il merito, e con quella fluidità di vena che ha sempre servito la sua attività di compositore e che certo deve avergli dato sempre più piaceri che tormenti: Wolf Ferrari ha scritto, dico, un'opera tra il sentimentale e il comico (qualche volta pendendo verso quel genere che una volta si chiamava buffo) secondo lo spirito e i suggerimenti dell'opera comica o buffa dell'età cosiddetta aurea del teatro italiano.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (F. L. LUNGI):

Questa azione, che attraverso tre atti si spezzetta sulla scena, è legata ed intessuta dalla musica come da smaglianti e serici fili, senza nodi, senza falli, fluidi e variopinti.

Il primo atto è il più riuscito musicalmente: il disegno dei personaggi musicali è trattato con aderenza e verità, superiori. All'apparire di ciascuno di essi il musicista ne ha tracciati i segni caratteristici con delicata e magistrale mano.

... Gli atti corrono con quella fluidità e quello scintillio di trovate di cui Wolf-Ferrari ha il brillante segreto. E più il terzo atto in cui la costruzione musicale si anima e riscalda fino alla commovente conclusione.

Da *Il Tevere*, Roma (A. RIGHETTI):

Il contenuto musicale è intessuto della atmosfera veneziana dell'ambiente, e non per il meccanico rievocare in partitura di questo o quello stornello popolare, ma per l'amore grande dell'autore alla sua Venezia, quasi un fenomeno di endosmosi spirituale. La fusione della nota alla parola è così intima da non far avvertire il punto di sutura; connaturazione più che fusione, tanto che si direbbe essere il *Campiello* nato e sempre e soltanto esistito nella veste musicale in cui l'abbiamo ascoltato l'altra sera.

... Poche note, ma quanta musica, e quanta bella musica! E quanta sincerità nello sdegnoso rifuggire da mode e da tendenze, pur arrivando ad una elaborazione che è tutto un tessuto di scienza o di conoscenza, ravvivato da un buon gusto così squisito e presente ch'è di per se stesso uno stile vero e proprio.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma (a. b.):

Quest'opera è tutto un trionfo della tecnica e del buon gusto; è tutto un sorriso, che vi mette il buon umore, e fa bene all'anima. Se fossi un medico consiglieri ai miei malati di nervi di andare a tutte le rappresentazioni di questo capolavoro.

Nè questa parola — di cui si è fatto, e si fa abuso troppo spesso — sembri esagerata. Un musicista attraverso questa meraviglia di apparente semplicità trova una miniera ricchissima di profonda sapienza musicale.

Wolf Ferrari ha uno stile suo personalissimo, inimitabile. Egli è superbamente grande nel magistero cui è pervenuto; ma guai a chi tentasse seguire la sua via. Colorista e umorista, riesce a disegnare tratti di un burlesco insuperabile.

Da *La Voce d'Italia*, Roma (L. F. LUNGI):

I personaggi sono disegnati con un gusto ed una vitalità tale da creare sin dall'inizio del primo atto ambiente e contrasti.

Il musicista ha saputo dare alla partitura una unità e continuità assolute che allacciano saporitamente i frammentari episodi scenici. Partitura elegante, chiara, scorrevole e ricca di tocchi e pennellate coloristiche di sicuro effetto.

Tutta l'opera scintillante e piacevole, avvincente e divertente; e tutta l'opera porta il segno del più squisito buon gusto.

R. ZANDONAI: «Rapsodia Trentina» al Massimo di Palermo.

Da *Il Giornale di Sicilia*, Palermo:

Diciamo subito che fra le varie, e tutte fortunatissime composizioni di Zandonai, è questa sicuramente una delle migliori; forse la più fresca e la più viva di tutte, e quella destinata ad ottenere presso ogni pubblico un particolare successo.

La denominazione non lascia pensare ad una musica nella quale si susseguano degli elementi staccati di canto e di colore. Si può discernere in vari momenti un atteggiamento particolare: dagli spunti iniziali, rapidi e vivaci come richiami, ad alcuni più o meno ampi di sviluppi di spunti e ritmi popolari, che sanno di canzone gioconda o sentimentale o che risuonano di una fresca vivacità di danze. Spicca qua e là una varia successione di sfondi: fremiti iniziali degli archi, che evocano il fluire di acque correnti in fondo alla vallata; ticchettio di contrabassi, che ripercuotono lungamente il ritmo saltellare dei ballerini; scale semitonate di violoncelli, che sembrano riprodurre degli aliti solenni di vento; o, più oltre, alcuni ritmi fortemente scanditi, che danno un senso di vita operosa fra risonanze come di macchine in movimento.

Ma la Rapsodia vive soprattutto di fusioni:

essa costituisce per la sua massima parte una sintesi potentissima di vita e di colore, sintesi che, dalla smagliante sonorità dell'insieme alle note giocose e trionfali degli ottoni, assume non più il semplice aspetto di evocazione ispirata e colorita di un popolo saldo e gagliardo, bensì la potenza e nobiltà di una esaltazione.

Il maestro è festeggiato con vivo entusiasmo dal pubblico e dall'orchestra; e la manifestazione si rinnova più volte con grande calore, sicché egli acconsente a ripetere la seconda parte della *Rapsodia* suscitando nuove attestazioni di fervore caldissimo.

Da *L'Ora*, Palermo.

La struttura di questo pezzo sinfonico è intessuta di motivi popolari, legati con maestria e rifiuti in una gamma di temi che tendono ad esprimere musicalmente la personalità e l'anima delle popolazioni trentine; qua e là un richiamo naturalistico dipinge l'asprezza dei monti, la semplicità della vita, la rudezza istintiva delle feste del montanaro; pezzo di colore che rende la visione fantastica del musicista anche se non rivela una particolare originalità di personale creazione.

S. MUSELLA: «Sonata in do diesis» (Colorazioni di fiamme) al Conservatorio di Milano.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano:

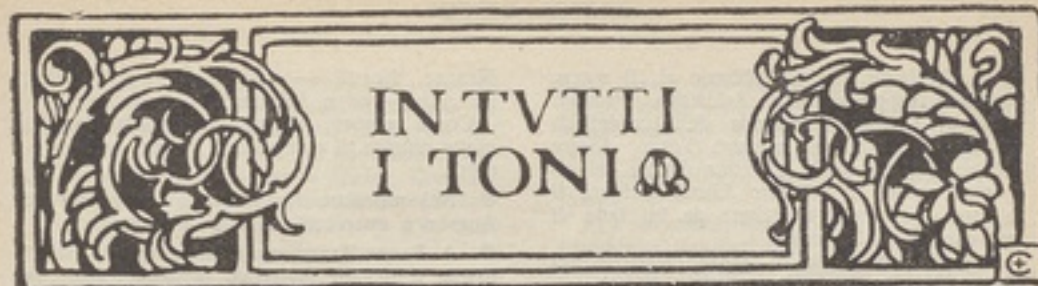
Molto buona anche l'accoglienza fatta alla composizione del maestro Musella. Con questo suo lavoro, il Musella mira a sciogliere la intelaiatura della Sonata classica, o «tripartita», genere di cui possediamo così insigni esempi: a creare un tessuto armonico originale ed a infonderci uno spirito nuovo. Intanto, egli ci ha dato una prova del suo talento vivace ed aperto a novità audaci ma sane. Spunti di dolce melodia si alternano nella sua Sonata ad eleganze e piacevolezze coloristiche. Anche se, nell'operazione di «scomporre» la Sonata, i valori polemi superano i valori positivi schietti, questo lavoro è opera d'un artista dotato d'ingegno alacre e leggiadro.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano:

Fra le musiche eseguite va notata la *Sonata in do diesis* di Salvatore Musella; un'opera fantasiosa, quasi un'improvvisazione, con raffinati atteggiamenti armonici e caldi accenti romantici.

Da *L'Ambrosiano*, Milano:

Al concerto, dodicesimo della serie «Grandi Maestri ed Interpreti», intervenne un numeroso pubblico, che applaudì calorosamente ogni pezzo e soprattutto dopo la colorita ed elegante *Sonata in do diesis*: «Colorazioni di fiamme» del maestro Musella, già apprezzata in una non lontana esecuzione alla Triennale.



IN TUTTI I TONI

«Musica d'Oggi» partecipa vivamente alla letizia dell'intera Nazione per il faustissimo evento che alla gloriosa Dinastia Sabauda ha dato l'Erede atteso, il futuro continuatore delle sue secolari virtù.

Così i vincoli di affetto e di devozione che legano tutti gli Italiani all'Augusta Famiglia Reale sono oggi ancora più saldi, mentre dall'avvenimento si traggono nuovi e fecondi auspici di bene per l'avvenire della nostra patria.

CONCORSI

⊗ ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA (Via Guerrazzi 13). — Concorso pianistico tra tutti coloro che abbiano conseguito il Diploma o l'attestato in pianoforte, presso l'Accademia stessa, e che non abbiano superato il 35° anno di età.

La domanda in carta da bollo, con vaglia di L. 30 per tassa d'ammissione, dovrà pervenire al Presidente dell'Accademia non oltre il 31 agosto p. v.

I pezzi per l'esecuzione sono: Golinelli, *Studio*, N. 9, in do diesis min. ed uno a scelta del concorrente.

Vengono assegnati premi rispettivamente di L. 1000 e di L. 500 ai primi due classificati, oltre l'invito ad un concerto nella sala dell'Accademia; ed una medaglia ai primi quattro classificati.

⊗ OPERA NAZ. BALILLA, ROMA. — Il 3° Concorso delle Accademie di canto corale (che dovranno essere composte, quest'anno, di 50 giovani italiane ed altrettanti Avanguardisti) avrà luogo a Roma nell'aprile, p. v.

NOTIZIE

⊗ IL CONGRESSO INTERNAZ. DI MUSICA che doveva svolgersi interamente a Firenze durante il Maggio, terrà invece alcune sedute anche a CREMONA (19-20 maggio), sotto la presidenza di Ugo Ojetti, per trattare il tema sulla *Musica del Sei e Settecento*.

Fino ad ora sono iscritti al Congresso i seguenti artisti e studiosi: Maurice Emmanuel, professore di storia della musica nel Conservatorio di Parigi; Paul Hindemith, compositore, Berlino; Luigi Ronga, della R. Università di Roma, professore di Storia della Musica nel R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma; Ildebrando Pizzetti, compositore e titolare del Corso di Perfezionamento di Composizione nel detto Conservatorio di S. Cecilia; Fausto Torrefranca, della R. Università di Milano, Bibliotecario del R. Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano; Egon Wellesz, professore di Storia della Musica nella R. Università di Vienna.

⊗ Nella stessa occasione dei festeggiamenti per il BICENTENARIO DI STRADIVARI, si avranno a Cremona udizioni del Quartetto Busch da solo e col pianista Rudolf Serkin; del violinista e compositore Paul Hindemith, di Gioconda De Vito e del violoncellista Piatigorsky.

Un'orchestra d'archi, composta dei più rinomati concertisti italiani, riuniti per l'occasione, eseguirà fra l'altro un *Concerto doppio* di Vivaldi, per violini e orchestra d'archi, il concerto *La notte di Natale* di Corelli ed il *Perpetuum mobile* di Paganini.

È assicurato anche un concerto di musica sacra nella Cattedrale, diretto da Don Lorenzo Perosi.

⊗ LA COMMISSIONE DI LETTURA PRESSO LA S.I.A.E. ha segnalato al Ministero della Stampa e Propaganda le seguenti opere per la esecuzione: *Alcassino e Nicoletta* di M. Barbieri; *Amore sotto chiave* di E. Carducci; *Lancillotto del lago* di P. Donati; *Sobeys* di R. Storti; *Proserpina* di R. Bianchi.

⊗ In occasione del trasferimento della salma di OTTORINO RESPIGHI a Bologna, la sua città lo commemorerà degnamente. All'uopo il Podestà ha costituito una Commissione per l'organizzazione delle manifestazioni.

⊗ A S. REMO, dal 22 febbraio al 29 marzo verranno rappresentate: *Arlesiana*, *Falstaff*, *Nova* di Luporini, *Miranda* dell'Accademico Canonica, dirette dal maestro Votto; *Amore dei tre Re*, *Cecilia* e *Chénier* dirette dai rispettivi autori. Il maestro Liuzzi dirigerà il mistero *Sponsus*, trascrizione da lui fatta di musiche del XII secolo.

Vi sarà una serata di danze classiche del gruppo Jia Ruskaja ed una serie di concerti sinfonici diretti da Casella, Pizzetti, Mulè, Votto ecc. Si avrà anche una degna commemorazione di Ottorino Respighi.

⊗ *Mefistofele*, *Tosca*, *Il Barbiere di Siviglia*, sono le opere prescelte per Verdi di PADOVA, durante la stagione di Quaresima. Dirigerà il maestro Parenti.

⊗ È stato pubblicato il manifesto ufficiale del Maggio musicale fiorentino, che si svolgerà dal 27 aprile al 9 giugno.

Le opere rappresentate saranno le seguenti: *Luisa Miller* e *Otello* di Verdi; *Pelleas et Mélisande* di Debussy col complesso dell'Opéra Comique di Parigi; *Il Deserto tentato* di Casella; *Il signor Bruschino* di Rossini; *Lucrezia*, *Maria Egiziaca* e *Gli uccelli* di Ottorino Respighi; *Tristano e Isotta* di Wagner col complesso del Teatro di Stato dell'Opera di Berlino; *Oedipus Rex* di Strawinsky; *La Passione* di Mallipiero; e spettacoli di danza col complesso dei balli russi del colonnello de Basil. Al Teatro della Pergola: *Nozze di Figaro* di Mozart. Nel Reale Giardino di Boboli: *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi; *I Giganti della Montagna*, novità assoluta di Luigi Pirandello, con musiche di Castelnuovo Tedesco, danze classiche della Scuola di Jia Ruskaja. Si avranno inoltre un concerto di musiche moderne e conferenze musicali tenute da Alfredo Cortot e da Paul Hindemith ed il secondo congresso internazionale di musica.

Al Maggio musicale parteciperanno i complessi orchestrali del Teatro di Stato di Monaco di Baviera, del Teatro Reale dell'Opera di Roma e della Stabile fiorentina. Maestri direttori e concertatori d'orchestra: Victor De Sabata, Antonio Guarnieri, Vittorio Gui, Gino Marinuzzi, Bernardino Molinari, Mario Rossi, Tullio Serafin, Bruno Walter. Registi Kurt Barrà, A. C. Bragaglia, C. Celestini, Carlo Ebert, Herbert Graff, Corrado Pavolini, R. Bascini, C. Piccinato, Guido Salvini, Giorgio Venturini, Lothar Wallerstein.

⊗ A direttore dell'Accademia di Villa Medici, in Roma, il Governo francese ha nominato il compositore JACQUES IBERT, quarantunenne, uno dei musicisti più quotati della scuola moderna francese.

⊗ La notissima cantatrice francese MADELEINE GREY darà una serie di concerti in Italia dal 25 corrente al 6 marzo (Brescia, Verona,

Firenze, Napoli — agli Illusi e all'Institut français — ed a Messina).

Come sempre, nei suoi programmi figurerà molta musica di compositori italiani contemporanei.

⊗ Nel prossimo luglio verrà inaugurato ad Augsburg un piccolo MUSEO MOZARTIANO.

⊗ A BADEN-BADEN avrà luogo dal 18 al 21 marzo p. v. un FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA. Sono previsti tre concerti orchestrali, una serata di balletti e una di musica da camera. Le nazioni partecipanti saranno otto: Inghilterra (Arthur Bliss), Finlandia (Ysjö Kilpinen), Francia (Henry Bavaud), Italia (Alfredo Casella e G. F. Mallipiero), Svezia (Kurt Atterberg), Svizzera (Eduardo Staempfli), Ungheria (Bela Bartok ed Eugenio Zador). Per la Germania parteciperanno undici compositori, tutti giovani e poco noti, tranne von Reznicek e Max Trapp.

⊗ Un ingegnere viennese ha inventato un NUOVO STRUMENTO MUSICALE che, pur avendo l'apparenza esteriore di un comune pianoforte, può rendere non solo tutti gli elementi dell'orchestra in ogni timbro, sfumatura e armonia, ma anche le voci umane.

⊗ TOSCANINI ALLA RADIO DI NUOVA YORK. — È di questi giorni il nuovo impegno assunto dall'illustre maestro per una serie di concerti da iniziarsi nel prossimo dicembre a Nuova York. Si tratta, precisamente, di un ciclo organizzato dalla National Broadcasting Company, la quale formerà un'apposita orchestra, esclusivamente destinata ad eseguire i concerti diretti da Toscanini. Di questi, che la Radio di Nuova York diffonderà in tutto il mondo, il maestro ne dirigerà uno per settimana, per la durata di vari mesi (erano stati progettati cinquanta concerti) sicuramente da dicembre ad aprile del prossimo anno. Ogni concerto avrà la durata di un'ora.

⊗ Il GEWENDHAUS di LIPSIA, in occasione della consueta Fiera primaverile, darà una serie di concerti diretti da Hermann Abendroth.

⊗ Wilhelm Furtwängler sarà il direttore artistico della STAGIONE WAGNERIANA di BAYREUTH che andrà dal 23 luglio al 21 agosto. Le recite saranno complessivamente ventuna del *Parsifal*, del *Lohengrin* e della *Tetralogia*.

⊗ Il terzo Concorso internazionale per pianisti intitolato a Federico Chopin avrà inizio a VARSAVIA il 21 febbraio, sotto il patronato del Presidente della Repubblica. Nella giuria internazionale composta di 36 membri figurano i nomi del maestro A. Casella e del prof. Attilio Brugnoli del Conservatorio di Firenze che ha già partecipato attivamente ai concorsi precedenti. Come è noto la giuria assegna 7 premi dei quali il primo di 5000 zlotj; una corona di lauro in bronzo è offerta dal Presidente della Repubblica S. E. Moscicki.

⊗ La GLYNDEBOURNE OPERA, che potrebbe considerarsi la Salisburgo dell'Inghilterra, organizza anche quest'anno (dal 19 maggio al 3 luglio) la rappresentazione di una serie di opere mozartiane: *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il Flauto magico*, *Così fan tutte*, *Il ratto del serraglio*. Dirigerà Fritz Busch e la regia verrà affidata a Carl Ebert.

⊗ BELA BARTOK ha scritto un'opera, su un libretto che Michel Batis ha tolto da un dramma di Euripide. Il lavoro verrà rappresentato, per la prima volta, all'Opéra Nazionale di Budapest.

⊗ IL COMITATO DELLE ARTI DI MOSCA ha soppresso l'opera di Borodine *I Bogatyri*, che il Teatro da Camera aveva allestito con una messa in scena originalissima di A. Tairof e che aveva avuto un successo enorme. La ragione del provvedimento proviene dal fatto che il libretto di D. Biedny non corrisponde alle attuali tendenze politiche.

⊗ In considerazione del gran numero di cantanti e ballerini operai veramente d'ingegno, che si sono rivelati tra le file della « Creazione popolare » (organizzazione artistica i cui componenti sono dei lavoratori manuali) IL TEATRO KIROF ED IL PICCOLO TEATRO DI Leningrado hanno fondato speciali Studii, ove i migliori di quei cantanti e ballerini potranno perfezionarsi e sviluppare le loro doti.

⊗ Nella stagione lirica italiana che sta per iniziarsi a S. FRANCISCO, si daranno: *Aida*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Cavalleria rusticana*, *I Pagliacci*, *Lucia*, *Bohème*, *Gioconda*, *Tosca*, *I gioielli della Madonna*. Direttore il maestro Carlo Perotti.

NECROLOGIO

ENRICO RICORDI

Con profondo dolore deploriamo la morte immatura del carissimo amico e socio della nostra Casa, sig. Enrico Ricordi, avvenuta a Milano il 28 gennaio u. s. dopo lunga e penosa malattia.

Il Ricordi riusciva simpatico a tutti per la squisita signorilità dei modi e per la schiettezza e la bontà dell'animo.

Non aveva che poco più di trent'anni. Alla madre desolata, che ha perduto il suo unico figliuolo, e ai congiunti inviamo commosse condoglianze.

CESARE CARAVAGLIOS

È improvvisamente mancato a Roma, il 15 gennaio, il capitano Cesare Caravaglios, apprezzatissimo studioso delle tradizioni popolari, autore di libri quali *I canti delle trincee*, *Il folclore musicale in Italia*, *L'anima religiosa*

della guerra, ecc. Di fervido e instancabile ingegno, prese attiva parte a convegni e congressi nazionali e internazionali e fu collaboratore di importanti riviste italiane e straniere, nonché libero docente all'Università di Roma.

Egli va anche ricordato come valoroso combattente e mutilato della grande guerra, nella quale si guadagnò la medaglia d'argento.

Inviemo vivissime condoglianze alla famiglia e specialmente al padre, maestro Raffaele Caravaglios.

PIER ADOLFO TIRINDELLI

Il 5 c. m. è morto a Roma, all'età di quasi ottant'anni (era nato a Conigliano il 5 maggio 1858) questo insigne e popolarissimo melodista che poteva considerarsi l'ultimo rappresentante della romanza da camera di antico e glorioso stampo, soprattutto per il fervore e l'impeto lirico.

Oltre numerosissime liriche, la maggior parte ancora oggi vive (basterebbe ricordare *Vaticinio*, *Strana*, *Mistica*, *Tre petali*, *Pastorella*, *Triste primavera*, *Passione* ecc.), egli compose anche le opere *Atenaide* e *Blanc et Noir*; due Poemi sinfonici, pezzi per violino e pianoforte e per solo pianoforte.

Tirindelli studiò al Conservatorio di Milano e si perfezionò nel violino a Parigi. Nel 1883 ebbe la cattedra di questo strumento al B. Marcello di Venezia. Nel 1895 si trasferì a Cincinnati ove tenne la direzione di quel Conservatorio, con l'insegnamento del violino. Rientrò in Italia nel 1922.

Il suo nome dovrà essere degnamente ricordato nella storia della musica vocale da camera dell'800.

⊗ Il 19 gennaio si è spento a Napoli il tenore ARISTODEMO GIORGINI, nato a Roma, che ebbe momenti di bella rinomanza.

⊗ A Firenze, il 3 febbraio, è deceduto il pianista MANLIO MAZZA, appena quarantottenne. Insegnava al Liceo Cherubini ed alla corale dell'O.N.B.

⊗ L'8 febbraio è morto a Verolanuova il maestro AGOSTINO DONINI, ex direttore della Cappella Musicale di S. Maria Maggiore e Professore all'Istituto Musicale di Bergamo.

⊗ È morto a Trieste — ov'era nato 88 anni or sono — il violinista AUGUSTO JANCOVICH, fondatore del rinomato quartetto triestino che aveva suonato nelle principali città d'Europa e d'America. Fu anche violino di spalla al Konzerthaus di Vienna ed al Reale dell'Opera di Roma ed insegnante al Conservatorio di Trieste.

⊗ Pure a Trieste, il 10 febbraio, si è spento, quasi ottantenne, il rinomato artista di canto DELFINO MENOTTI, che fu anche intimo amico di Oberdan.

PROSPETTO delle nuove Opere

TITOLO	MUSICISTA	POETA
<i>Amante in trappola (L')</i>	Pedrollo Arrigo	Franceschini Giovanni
<i>Amica lontana (L')</i>	Vaiini Mario	Miorfi
<i>Amore delle tre melarance (L') (1)</i>	Sonzogno Giulio Cesare	Simoni Renato
<i>Astuzie d'amore</i>	Casavola Franco	Rossato Arturo
<i>A te voglio tornar</i>	Ranzato Virgilio	Sala Giovanni Maria
<i>Bottega da caffè (La) (2)</i>	Malipiero Gianfrancesco	Malipiero Gianfrancesco
<i>Briciolina</i>	Ranzato Virgilio	Tibaldi Chiesa Mary
<i>Campello (Il) (3)</i>	Wolf-Ferrari Ermanno	Ghisalberti Mario
<i>Conte Marchi (Il)</i>	Peruzzi Francesco	Azzolini Sergio
<i>Cyrano di Bergerac (4)</i>	Alfano Franco	Caia Enrico
<i>Dottor Oss (Il) (5)</i>	Bizzelli Annibale	Lega Antonio
<i>Egle</i>	Lorandi Giulio	Mazzoloni Achille
<i>Fachiro di Benares (Il)</i>	Leonino Emanuele	Carré Michele
<i>Fiaba di Cenerentola (La)</i>	Corona Romolo	Gonzales Pina
<i>Friedmann</i>	Gusmini Vincenzo	Bonardi Dino
<i>Giulio Cesare (6)</i>	Malipiero Gianfrancesco	Malipiero Gianfrancesco
<i>Goliardica</i>	Cantoni	Scalpellini Amedeo
<i>Gonne al vento</i>	Colombini Gianfranco	Sala Giovanni
<i>Imelda</i>	Gandino Adolfo	Gandino Adolfo
<i>In terra di leggenda (7)</i>	Rocca Lodovico	Meano Cesare
<i>Karma</i>	Ragni Guido	Brancolini Giuseppe
<i>Madia (La)</i>	Oddone Elisabetta	Pezzani Renzo
<i>Maga dei nani (La)</i>	Caprotti	Tibaldi-Chiesa Mary
<i>Martirio di Sant'Agnese (Il)</i>	Refice Licio	Ab. Ferretti Paolo P.
<i>Miraggio di Hollywood (Il)</i>	Manichino Michele	
<i>Morte di Frine (La)</i>	Rocca Lodovico	Senea E. Marco (C. Meano)
<i>Notturmo romantico</i>	Pick-Mangiagalli Riccardo	Rossato Arturo
<i>Orfeide (8)</i>	Malipiero Gianfrancesco	Malipiero Gianfrancesco
<i>Patria</i>	Zampa Pietro	Zampa Pietro
<i>Perdono del Signore (Il)</i>	Zanon Sante	Tonolo Francesco
<i>Principe gaio (Il)</i>	Montanari Alberto	Pallavicini Bianchi Elena
<i>Principe... per una notte</i>	Borea V. e Viscardi A.	Di Montecamozzo Carlo
<i>Principessa Liana (La)</i>	Schipa Tito	Santoro Alcide e Neri Ennio
<i>Principessa Rocodè e il Cavaliere Verità (La)</i>	Nila	Pozzi Gianfranco
<i>Santa Radegonda</i>	Catel G.	Tea Eva
<i>Sogno di Helda (Il)</i>	Garau Giovanni	Lega Antonio
<i>Sogno di un mattino d'autunno</i>	Guarino Carmine	Rossato Arturo
<i>Sogno... e realtà</i>	Gola Antonio	Fiorita
<i>Tredicino</i>	Ceccherini T.	Maggiulli-Bartorelli Lea (Zietta Liù)
<i>Trionfo della nonna</i>	Ravasenga Carlo	Antonelli Lucilla
<i>Trittico di Pasqua</i>	Zanon Sante	Tonolo Francesco
<i>Uccello azzurro (L')</i>	Musella Salvatore	Riva Elena
<i>Vero novo</i>	Montico Mario	

(1) Dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi — (2) Dalla commedia omonima di Carlo Goldoni. 1ª rappresentazione in Italia — (3) Dalla commedia omonima di Carlo Goldoni — (4) Dalla commedia eroica omonima di Edmondo Rostand — (5) Dal romanzo omonimo di Giulio Verne — (6) Dalla tragedia omonima di Shakespeare — (7) Eseguita per la prima volta in forma

italiane rappresentate nell'anno 1936

GENERE	Atti	CITTA	TEATRO	DATA
Giocoso	1	Vicenza	Verdi	23 settembre
Fiaba		Montecatini	Kursaal	... ottobre
Azione coreograf.	9 Quadri	Milano	Scala	2 febbraio
Giocoso	3 Quadri	Bari	Petruscelli	28 gennaio
Operetta	3	Alessandria	Municipale	24 febbraio
Commedia	1	Pola	Ciscutti	31 marzo
Fiaba		Milano	Arcimboldi	... dicembre
Commedia	3	Milano	Scala	12 febbraio
Giocoso	3	Molfetta		26 marzo
Serio	4	Roma	Reale dell'Opera	22 gennaio
Fantastico	2	Roma	Reale dell'Opera	25 aprile
Fiaba	3	Bergamo	Donizetti	26 marzo
Serio	3	Sanremo	Casino Municipale	25 marzo
Fiaba		Milano	Arcimboldi	... gennaio
Serio	3	Bruxelles	Palazzo Belle Arti	... ottobre
Serio	3	Genova	Carlo Felice	8 febbraio
Commedia		Cairo	Reale	... marzo
Operetta	3	Treviso	Sociale	23 marzo
Serio	3	Bologna	Comunale	10 dicembre
Serio	3	Bergamo	Donizetti	1 ottobre
Serio	1	Milano	Puccini	30 aprile
		Milano	Unione femminile	17 maggio
Fiaba		Milano	Arcimboldi	... gennaio
Oratorio		Palermo	Conservatorio	6 maggio
Operetta		Livorno	Avvalorati	4 giugno
Serio	1	Torino	E.I.A.R.	31 maggio
Serio	1	Roma	Reale dell'Opera	25 aprile
	3 Parti	Venezia	Fenice	23 febbraio
Serio	4	Trieste	Rossetti	19 maggio
Oratorio		Treviso	Comunale	24 maggio
Operetta	3	Firenze		10 maggio
Operetta	3	Leonano	Principale	20 febbraio
Operetta	3	Milano	Lirico	1 maggio
		Milano	Arcimboldi	19 gennaio
		Milano	Unione femminile	17 maggio
Azione coreograf.		Roma	Quirino	24 settembre
	1	Cluj (Bucarest)	Opera	30 marzo
Operetta	3	Alessandria	Comunale	1 aprile
Fiaba		Napoli	Mercadante	... dicembre
		Milano	Gruppo Cantore	... gennaio
Oratorio		Treviso	Comunale	24 maggio
Fiaba		Milano	Arcimboldi	... dicembre
Azione coreograf.		Pola	Ciscutti	31 marzo

accademica d'oratorio: Milano, Teatro del Palazzo dell'Arte, 29 settembre 1933 — (8) 1ª rappresentazione completa in Italia: I. Parte - La morte delle maschere; II. Parte - Sette Canzoni; III. Parte - Orfeo, ovvero l'ottava canzone.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

SOLFEGGIO

POZZOLI (E.) (E. R. 1900). *Solfeggi cantati*. (B) L. 6,—

PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1746). *Marzuche* (Brugnoli) - testi italiano e spagnolo. (B) L. 12,—

POZZOLI (E.) (E. R. 1817). *Studi sulle note ribattute*. (B) L. 8,—

CANTO E PIANOFORTE

BUZZI-PECCIA (A.) (12318). *Vision soave* (A dearest vision) (S-T). Testo italiano ed inglese di A. Buzzi-Pecchia. (A) L. 4,—

CASELLA (E. M.) (123573). *Cantares Tucumanos*. 3 Canções en el castlo del norte argentino. Letra de R. Jijena Sanchez y de A. Piccinini. (A) L. 5,—

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123814). *Trois Poèmes de la Pléiade* (MS-Br): 1. Aux Zéphirs — 2. La vie champêtre — 3. Aux Grâces. (A) L. 6,—

CIMARA (P.) (123813). *Trittico primaverile*. Tre liriche (S-T). Versi di Mercede Mundula: 1. Febbraio — 2. Pioggia di Marzo — 3. Aprile. (A) L. 6,—

DONAUDY (S.) (123786). *Ballata delle fanciulle povere* (S-T). Parole di G. Da Verona. (A) L. 5,—

MULE (G.) (123790). *Musiche strumentali e corali per la tragedia "Ippocrito" di Euripide nella traduzione di G. A. Cesareo. Riduzione dell'Autore*. (A) L. 8,—

OPERE TEATRALI

PERAGALLO (M.) GINEVRA DEGLI ALMIERI. *Melodramma in 3 Atti. Libretto di G. Forzano*. (A) L. 50,—

CANTO SOLO

(o Mandolino con parole)

CARDILLO (S.) (123866). *Cora nerato*. Canzone napoletana (S-T). Versi di R. Cordierro. (A) L. 1,—

MUSICA SACRA

GUERRINI (G.). *Missa seconda, a 3 Voci dispari, Orchestra d'Archi ed Organo. Riduzione dell'Autore per Canto e Pianoforte*: (A) L. 15,—

Parti di Canto staccate: (A) L. 3,—

Parti di Canto staccate: (A) L. 3,—

Parti di Canto staccate: (A) L. 3,—

MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1937.

VIOLINO E PIANOFORTE

JACHINO (C.) (123102). *Sonata drammatica*, per Violino ed Orchestra. Riduzione di M. Piani. (A) L. 12,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BRAHMS (G.) (E. R. 1900). *Ninna-nanna*, Op. 9 N. 4 (Chiarappa). (B) L. 3,—

— (E. R. 1901). *Falzer*, Op. 39 N. 15 (Chiarappa). (B) L. 3,—

FLAUTO

VEGGETTI (A.) (E. R. 1789). *Quattro Tarde* per la digitazione del Flauto viscoso Boehm (Cameratura cilindrica (Chiave del Sol diesis chiusa). (B) L. 10,—

CLARINETTO E PIANOFORTE

MONTI (V.) (123844). *Il Cerdas*. Trascrizione di A. Parola. (A) L. 5,—

MUSICA D'INSIEME

GHEDENI (G. F.). *Concerto a cinque* - per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Pianoforte: (A) L. 12,—

Parti staccate del Flauto. * * * 10,—

LONGO (Ach.). *Quintetto*, per 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte: (A) L. 30,—

Parti staccate degli Archi. * * * 20,—

ROCCA (L.) (123848). *Storiella*, per Fagotto, 2 Trombe, Arpa e Pianoforte. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

ROTA (N.). *Quintetto*, per Flauto, Oboe, Viola, Violoncello ed Arpa: (A) L. 10,—

Parti staccate. * * * 10,—

ORCHESTRA

MULE (G.) (123894). *Vendemmia*. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

CORI CON ORCHESTRA

ROCCA (L.) (123847). *Proverbi di Salomone*. Sequenza, per Tenore, Coristi femminili e piccolo insieme strumentale. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

LIBRETTI

FORZANO (G.). GINEVRA DEGLI ALMIERI. *Melodramma in 3 Atti. Libretto per la musica di M. Peragallo*. L. 4,—

LUALDI (M.). LUMAWIG E LA SARTTA. *Azione coreografica. Leggenda in un Atto e 2 Quadri. Libretto per la musica di A. Lualdi*. L. 1,—

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 104.940.000

Sede in VERZUOLO

Direzione in TORINO - Via S. Teresa, 2

STABILIMENTI IN

VERZUOLO

ROMAGNANO SESIA

GERMAGNANO

CORSICO - PAVIA

FOLLA e MARAINO (Maslianico)

MANTOVA

TREVISO

LUGO DI VICENZA

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.

Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo
Via S. Raffaele.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.

TORINO.

Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.

Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

LIPSI.

G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.

Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue
de la Pépinière.

NEW YORK.

G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.

G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio 3.

Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.

Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici,
Via Marsala.

Soc. An. Naz. del Grammofono - Via Domenichino, 14.

Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO · III · MARZO · MCMXXXVII · XV


Columbia

Non c'è paese civile, che non conosca e non apprezzi altamente, le impareggiabili incisioni COLUMBIA delle nostre OPERE COMPLETE:

AIDA - ANDREA CHÉNIER -
IL BARBIERE DI SIVIGLIA - LA BOHÈME -
CAVALLERIA RUSTICANA - FALSTAFF -
FEDORA - LA GIOCONDA - LUCIA
DI LAMMERMOOR - MADAMA
BUTTERFLY - MANON LESCAUT -
MEFISTOFELE - I PAGLIACCI -
RIGOLETTO - TOSCA - LA TRAVIATA
- IL TROVATORE - ecc. ecc.

Interpreti: I maggiori assi della lirica, Professori d'orchestra e l'intera massa corale del teatro Alla Scala di Milano

Ogni opera è contenuta in uno o più Albums

●
CHIEDERE CATALOGO E CONDIZIONI
DI VENDITA RATEALE

SOCIETÀ FONOGRAFICA COLUMBIA
MILANO - PIAZZA CASTELLO N. 16 - MILANO

OPOPEPTOL



**Mangiare sufficientemente:
sta bene!**

ma quel che più importa è di assimilare quanto si mangia perché il nostro organismo se ne avvantaggi.

Una regolare assimilazione avviene solo mediante una completa digestione.

Una completa digestione è sempre assicurata dall'uso dell' **OPOPEPTOL**

20 GOCCIE DOPO I PASTI



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: **MILANO** ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,50 **VIA BERCHET, 2** ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
 ESTERO: L. 2,- ESTERO: " L. 22 " L. 12,-
 (oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

F. PASTURA. — Gridi e cantilene del popolo siciliano	Pag. 83
B. LUPO. — Vocalizzi nello stile moderno	" 88
RIVISTA DELLE RIVISTE: Il Carpanino. - Italia. - Estero	" 93
VITA MUSICALE: «Lucrezia» di Respighi alla Scala (G. SCUDERI). — «Ginevra degli Almieri» di Peragallo al Reale dell'Opera (G. SALLUSTIO). - Teatri. - Concerti	" 97
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica strumentale da camera. - Musica sinfonica. - Musica eseguita	" 106
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	" 114
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 118

BRANO MUSICALE

M. CERCIGNANI: Nuova. Parole di D. Valeri

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO CARIGNANO DI TORINO E ALTRI DELLA GERMANIA

IL CAMPIELLO di E. WOLF-FERRARI

Commedia lirica in 3 atti di M. GHISALBERTI (da C. GOLDONI) L. 50 - L. 4

TEATRO MUNICIPALE DI S. REMO

L'AMORE DEI TRE RE di I. MONTEMEZZI

Tre atti di S. BENELLI L. 50 - L. 4

TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA

IL DIBUK di L. ROCCA

Un prologo e 3 atti di R. SIMONI (dalla Leggenda di SGIALUM-SKI) L. 50 - L. 4

TEATRO NAZIONALE DI PRAGA

LA FIAMMA di O. RESPIGHI

Tre atti di C. GUASTALLA L. 50 - L. 4

I prezzi indicati si riferiscono allo spartito per Canto e Piano ed al libretto.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO



Gridi e cantilene del popolo siciliano

(Noterelle di un catanese)

Nella diffusissima e ormai celebre raccolta di canti popolari siciliani, *I canti della terra del mare di Sicilia*, trascritti da Alberto Favara, si nota che soltanto le due provincie occidentali dell'Isola, Palermo e Trapani, sono largamente rappresentate.

Le Provincie di Messina e di Caltanissetta vi figurano con tre canti per una, quelle di Agrigento e di Siracusa con un solo canto per provincia.

Catania sembra completamente ignorata.

Non intendo, con ciò, muovere un appunto all'opera diligente e appassionata nè alla buona volontà dell'illustre trascrittore, ma suppongo soltanto che le sue ricerche non si siano potute spingere fino alle provincie della costiera Jonica, oppure ch'egli abbia pensato che le due raccolte del genere, apparse prima che pubblicasse la sua, avessero esaurito il suo compito.

Infatti, Francesco Paolo Frontini aveva pubblicato sin dal 1883, per la Casa Ricordi, il suo volume di canti popolari siciliani *Eco della Sicilia* (la cui seconda edizione apparve nel 1890 edita dal Forlivesi) e nel 1894 un volumetto, *Il Natale Siciliano*, edito dal Demarchi.

In queste pubblicazioni, l'illustre musicista catanese, raccolse canti, canzoni e musiche della sua città e dei paesi Etnei.

La raccolta del Favara comparve molto tempo dopo e fu guidata da altri criteri. Nella raccolta frontiniana *Eco della Sicilia* sono contenuti 50 canti popolari dei quali la parte più cospicua è costituita da canzoni catanesi, arie d'amore o canzonette burlesche, che, sebbene conservino intatti i caratteri etnofonici della melodia siciliana, lasciano trapelare, dalla forma e dalla sostanza melodica, un'origine prettamente cittadina e un'epoca ben determinata della loro genesi. Le forme dell'arietta settecentesca o dell'aria teatrale del primo ottocento costituiscono la base della loro struttura e il carattere del canto; possiamo anche aggiungere che un paio di esse è probabile non siano state del tutto sconosciute a Vincenzo Bellini.

Delle autentiche cantilene del popolo e della gente di campagna solo pochi preziosissimi esemplari, sei o sette in tutto, si riscontrano nel volume.

E se il Favara raccolse esclusivamente le cantilene melodiose dedicando tutta la sua passione e tutta la sua sapienza a restaurarle e ad ingemmarle di prezio-

sismi armonistici, se egli, col suo paziente lavoro, mirò soltanto a conservare il canto limpido e puro del popolo, si accorse che il carattere della raccolta frontiniana era un poco diverso da quello che egli volle dare alla sua? Non sappiamo.

Ma una disamina, anche la più sommaria, stabilisce senz'altro la differenza che esiste fra le due raccolte. Differenza che circoscriviamo soltanto al carattere delle musiche o alla forma di esse, e non alla maniera con la quale i canti sono stati rielaborati dai due raccoglitori.

•••

In ogni canto siciliano non solo è riflessa l'anima del cantore, ma i caratteri della razza e l'afflato della terra a cui esso appartiene vi imprimono il loro segno indelebile.

Anche senza sapere da quali provincie dell'Isola i canti provengano non è difficile stabilire la località, se non addirittura il tempo, in cui essi nascono.

Ogni canto è sempre legato ad una tradizione, ad un linguaggio melodico, ad accenti particolari, discorsivi, drammatici o espressivi, che rivelano i modi musicali delle antiche razze che si sono avvicinate in ogni luogo della Sicilia lasciando la loro impronta nei dialetti, negli usi, nei costumi, nelle musiche. I canti popolari sono dunque, più che il patrimonio di un intero popolo, l'eredità esclusiva di ogni razza, e variano di località in località a seconda dei segni particolari o del carattere che essa vi ha impresso. E se un canto nato in una terra, compisse pellegrinaggi attraverso altri paesi o altre provincie, anche se altra gente lo adottasse trasformandolo o variandolo, i caratteri della sua terra d'origine vi rimarrebbero inalterati.

Questa è in sintesi la ragione della differenza tra i canti delle provincie occidentali siciliane raccolti dal Favara e i canti della provincia di Catania raccolti dal Frontini, una differenza che va dallo spirito della melodia alla profondità della espressione, dal substrato modale alla ossatura ritmica. Esistono poi altre differenze d'ordine scientifico e pratico: il metodo e lo scopo della ricerca. Il Favara intuì il problema sul quale si basa lo studio della etnofonia; egli volle darci dei saggi sul carattere poetico-musicale del popolo siciliano, carattere che viene rivelato interamente dalla gente che vive nella campagna, ove si conservano costantemente gli usi più antichi e vi si osserva, col massimo rigore, la legge ereditaria delle tradizioni tramandate attraverso i secoli da generazione a generazione, senza che una qualsiasi infiltrazione di usi e di abitudini cittadine possa farle deviare.

Il Frontini, spirito più complesso e più aristocratico, volle affrontare il problema per intero e volle mostrare completamente tutta la natura musicale della gente etnea, attraverso le raffinate melodie cittadine e le spontanee cantilene campagnole.

Ma nessuno dei due raccoglitori ha voluto, con procedimento progressivo e razionale, mostrarci l'intera gamma del canto popolare siciliano che spazia ampiamente dai gridi dei venditori ambulanti alle cantilene melodiose dei contadini e dei carrettieri.

Ed in questa gamma c'è tutto un mondo spirituale che vive e che si agita, un immenso mondo da esaminare e da studiare. È tutta una successione di stati d'animo, determinati da ogni aspetto della vita quotidiana del popolano, che si estrinsecano in canto. Il quale si manifesta nelle forme più varie che vanno da

quella della salmodia infinita all'altra della melodia chiusa. Sono canti che fondono mirabilmente la fantasia col sentimento, la poesia con la musica, che ci trasportano coi loro procedimenti tonali attraverso ogni epoca, dalla più lontana alla presente, che vengono realizzati nella maniera più primitiva o in quella più recente; sono canti che variano di luogo in luogo e hanno atteggiamenti espressivi che differiscono da uomo a uomo, da stagione a stagione.

Perché sinora nessuno ha pensato di raccoglierci? Trascuratezza? Non credo. Indifferenza, forse, o, più probabilmente, mancanza di metodo nella ricerca.

•••

Comunque i canti popolari siciliani trascritti e pubblicati dal Frontini e dal Favara hanno posto una solida base all'etnofonia della Sicilia e chiudono un primo ciclo di ricerche. Ma è necessario, al giorno d'oggi, colmare tutte le lacune ed aumentare il materiale raccolto avvalendosi dei nuovi metodi e delle antiche esperienze.

Prima d'ogni altra esplorazione in altre provincie siciliane mi sono imposto il dovere di completare la raccolta dei canti popolari della provincia di Catania, raccolta iniziata e proseguita dal Frontini e continuata sin'oggi, dal venerato musicista catanese, con la sua recentissima pubblicazione apparsa nel luglio scorso (*Antiche canzoni di Sicilia*, Ed. Carisch, S. A.) il cui procedimento è conforme alle raccolte che la precedono.

Per grazia di Dio, le campagne Etnee sono tuttora dei codici immensi dai quali il ricercatore diligente può ricavare tutto quel materiale sinora sconosciuto ai più e può mostrare di quali preziose gemme è sempre ricco il cuore del popolo catanese.

Durante le mie molteplici e lunghe soste in campagna, ho avuto la fortuna di raccogliere di sulla bocca dei contadini un copiosissimo materiale etnofonico. Materiale assolutamente inedito che, se ben distribuito e progressivamente studiato, può dare una visione esatta, se non completa, di quali secolari tradizioni musicali è ricca la mia Catania.

Non starò qui a ripetere da quali fonti provengano questi canti, nè quale classica linfa li ha nutriti, nè quali elementi etnici conferiscano ad essi quelle peculiari doti di originalità e di espressività che li fanno distinguere ed innalzare al di sopra di tutti gli altri canti popolari della Sicilia.

La brevità dello spazio concessami non consentirebbe esemplificare se non con molta parsimonia. Uno studio di maggiore ampiezza e più accuratamente sviluppato potrebbe far scorgere, attraverso la impronta melodica e la struttura modale, le millenarie origini di questi canti.

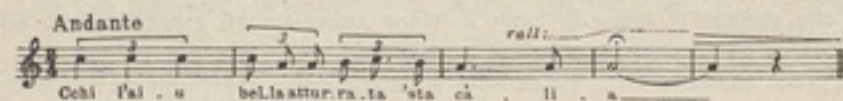
Ho raccolto anche la maggior parte dei gridi dei venditori ambulanti, che sono anch'essi degli autentici canti, e che, uniti alle cantilene tristi degli stanchi lavoratori della terra e agli appassionati canti dei carrettieri, fanno scorgere tante maniere, dalla greca all'araba, fanno incontrare tanti generi modal, dal diatonico al cromatico all'enanarmonico.

•••

I venditori ambulanti esprimono con la melodia dei loro gridi, il genere della merce che vendono; parole e musiche risentono direttamente dell'epoca e dell'ora in cui viene venduta la merce.

Un tipico esempio. Ecco un grido invernale, è quello del *caliàru* (venditore di *càlia*, ceci abbrustoliti).

Di giorno il suo grido è baldanzoso:



mentre a sera tarda, nelle lunghe e gelide sere d'inverno, s'ode la sua voce squillante e lontana cantilenare con tristezza:



Gli stessi elementi modali si riscontrano in quasi tutti i canti della trebbiatura. Nella pianura assolata il contadino incita, col suo canto squillante e monotono, i cavalli che si inseguono in cerchio sull'aia, calpestando sotto le zampe ferrate i covoni di grano. Il grido mozzo sottolinea il colpo della frusta:

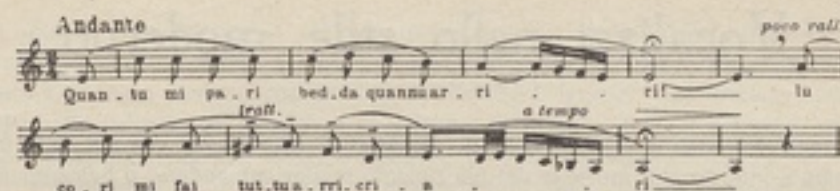


Come si può osservare, la maniera di melodizzare è identica a quella dei canti precedenti, ma una maggiore ampiezza si sprigiona da questa cantilena, pare che un tormento la animi (sarà forse il duro lavoro sotto il sole implacabile?) e la renda più drammatica di quella del *caliàru*, che è satura di lirismo.

Tutti gli elementi modali e psicologici delle melodie sopra esposte si fondono e si sviluppano nella cantilena tipica del carrettiere. La melodia reca l'impronta della primitività dei gridi, ma acquista ormai una sua robusta costruzione periodale, un maggiore senso discorsivo, e la definitiva liricizzazione d'uno stato d'animo che ha la sua fase iniziale e quella conclusiva.



E infine la stessa maniera melodica può raffinarsi, può anche arricchirsi di melismi capricciosi, fioriti dallo stesso nucleo emotivo del canto, non estranei ma partecipanti ad esso perchè generati dal pathos comune:



L'andamento più svelto del canto e le sue fioriture saranno certamente stati dati dalle parole. Il cantore qui si rivolge alla donna amata e le dice: *quanto mi sembri bella quando ridi! Il cuore mi fai tutto ricreare...* E le fioriture sulle due cadenze stanno a realizzare la maliosa risata della bella e la gioia del cuore del suo innamorato.

In questo canto la malinconia nativa dell'isolano si veste di rosa.

Due parole ancora, non per concludere (poichè un simile argomento potrà esaurirsi solo con la fine del mondo), ma per dire che anche una modesta e brevissima rassegna di canti, come quella che ho fatto, lascia supporre che da una esposizione comparata e razionale di gridi, cantilene e canti popolari verrebbe fuori uno studio interessante e definitivo sul patrimonio spirituale d'uno dei popoli più musicali d'Italia qual'è il catanese.

Il vecchio motto Verdiano: «*Torniamo all'antico...*», applicato alla ricerca dei canti popolari, potrebbe anche significare un ritorno alle pure fonti della natura alle quali l'arte musicale d'oggi ha bisogno di attingere per essere definitivamente sè stessa.

FRANCESCO PASTURA.

RECENTE SUCCESSO AL TEATRO ALLA SCALA

O. RESPIGHI

LUCREZIA

Istoria: Un atto e tre momenti di C. GUASTALLA

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20 — Libretto L. 3

(novità assoluta)

MARIA EGIZIACA

Mistero in 1 atto e 3 epis. di C. GUASTALLA

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20

Partitura in 16° L. 20 — Libretto " 3

GLI UCCELLI

Balletto in 1 atto tratto dalla Suite per Piccola Orchestra.

Partitura in 16° L. 20

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

“Vocalizzi nello stile moderno”

Oggi, un cantante che si rispetti, sia esso di teatro o da camera, può esser chiamato a interpretare musiche del più tipico « recitar cantando », o belcantistiche, o romantiche, o quelle del nostro multiforme e multicolore novecento. Ci si domanda allora, non senza un certo senso di legittimo sgomento, come possa esser preparato, vocalmente, a tanti diversi stili. Il suo lavoro di preparazione, se fosse coscienzioso e consapevole, durerebbe almeno una decina di anni a dir poco. E qual'è il cantante che ai giorni nostri si assoggetta a una così lunga didattica? E, d'altra parte, ammettendo nella realtà un tal cantante studiosissimo, come potrebbe egli assolvere al suo vasto compito? Esiste forse una didattica degli stili, espressa in vocalizzi, degli innumerevoli autori, grandissimi o meno, dalla fine del '500 in poi? Non esiste.

La sola epoca fortunata alla riuscita di un buon cantante, strumentalmente quanto musicalmente, anzi, stilisticamente parlando, fu quella che si estese dalla fine del secolo XVII alla metà inoltrata del XVIII. Dimenticate erano, allora, le musiche del passato, le maggiori come le minori. Non si eseguivano che le opere dei contemporanei. E questi, ansiosi di ascoltare e di far ascoltare perfette esecuzioni dei loro lavori, scrivevano solfeggi e vocalizzi atti a foggiar le gole dei virtuosi sulla plastica e la dinamica del loro fraseggio personale. Alessandro Scarlatti, Hasse, Bononcini, Porpora, Durante, Leo e quant'altri mai famosi autori vissero in quell'epoca, diedero solido appoggio alla didattica vocale del tempo loro con la creazione di belle pagine di vocalizzi artistici, evitando così al cantante di inciampare pericolosamente in un genere di musica di cui non avesse in precedenza sormontate le difficoltà stilistiche. Tempo fortunato, e per i compositori e per i cantanti (non si dice, bene inteso, fortunato per vastità di intenti e di risultati culturali; ma per il congiunto procedere della pedagogia con l'arte).

Francesco Tosi, accademico-filarmonico, celebre maestro di canto fra il sei e il settecento, caldo propugnatore della pedagogia stilistica, scriveva appunto, fra l'altro, nel suo saporito libro sul *Canto figurato*, recentemente ristampato nella « Biblioteca di cultura musicale » da Paravia: *Se il maestro non sa comporre, si provvegga di buoni solfeggi di stile diverso... a condizione però che nella loro difficoltà sieno sempre naturali e gustosi, per interessarlo (l'allievo) a studiarli con piacere e ad impararli senza noia. E più oltre: Dopo i passaggi di gradi gli faccia imparare colla maggior franchezza tutti quelli che sono retti da ogni salto più difficile... E, dopo tanti altri utilissimi consigli, concludeva: Lo incoraggisca allorchè fa profitto. Lo mortifichi, senza batterlo, per la sua pertinace durezza. Come si vede, era quello un saggio nonchè magnanimo maestro.*

Da quel tempo d'oro in poi, pedagogia e arte si disgiunsero senza speranza. Non è qui il caso di far la storia di quel deplorabilissimo distacco, nè di tutte le sue conseguenze. Da Gluck a Spontini a Cherubini a Rossini a Bellini a Pacini a Mercadante a Verdi a Wagner a Debussy, nessuno più mai pensò di occuparsi di pedagogia vocale. Unico, Rossini scrisse un breve volumetto di vocalizzi e solfeggi, i quali potevano però soltanto in parte soddisfare le esigenze della sua personalissima vocalità. I cantanti continuarono a solfeggiare belcantisticamente,

anche quando l'amore per la cultura, mano a mano estendendosi, mosse verso orizzonti sempre più vasti. Già Gluck era scontento de' suoi esecutori. Verdi imprecaava contro i cantanti che anzichè declamare urlavano. Ma, infelici, sbalzati di colpo dalle volatine dei *Vocalises et Solfèges* di Rossini, o dalle graziose, pacate e soavi e anche, qualche volta, sdolcinate ariette metastasiane di Vaccai, agli impeti appassionati, alle irruenze palpitanti delle frasi verdiane, insofferenti di ogni laccio, come avrebbero potuto, di punto in bianco, disciplinare le loro gole, tanto da evitare l'urlo, eppur impetuosamente e generosamente esprimere cantando? Difficilissimo problema. E, tornando al nostro punto di partenza, tanto più difficile ai giorni nostri in cui la vastità del repertorio è tale da dar la vertigine.

Per la pratica del canto moderno siamo fortunati. Nel 1907 l'editore Leduc ha iniziata la pubblicazione di *Vocalises-Etudes* dei più celebrati maestri contemporanei. E dal '29 il nostro Ricordi va pubblicando una serie di *Vocalizzi nello stile moderno con accompagnamento di pianoforte*, che rappresentano quanto di più significativo vi sia oggi nel campo della musica vocale italiana.

V'è un abisso fra gli intendimenti di questa pratica e quelli dei famosi vocalizzi, non parliamo di Rossini, ma semplicemente del Garcia, del Panzeron, del Concone, del Rubini, ecc. L'impronta di quelli è generalizzata, uniforme. Una vocalistica anodina, che può prestarsi tanto a questo come a quel compositore dell'800, o come a nessuno di quelli. Più che una stilistica, è una pratica strumentale della voce, il che è ben altra cosa.

Nei vocalizzi editi dal Ricordi, invece, si placa il dissidio durato tre secoli fra la pedagogia e l'arte.

I compositori della nostra epoca si fanno solleciti, a simiglianza di quelli del sei-settecento, a creare una base scolastica adeguata alle molteplici innovazioni del loro stile di canto. Ed è per ciò che di questa pubblicazione si può parlare (si deve, anzi) con l'entusiasmo dovuto alle imprese particolarmente felici.

Sfogliando i sei fascicoli di cui per ora si compone la raccolta, incontriamo i nomi rappresentativi dell'arte musicale nostra, e alcuni fra i più ricchi nei mezzi espressivi: Alfano, Casella, Castelnuovo Tedesco, Cilea, Giordano, Malipiero, Marinuzzi, Mulè, Pedrollo, Pich-Mangiagalli, Pizzetti, Pozzoli, Respighi, Tommasini, Vittadini, Zandonai.

E da notare in ognuna di queste composizioni la preoccupazione di fondere, con le caratteristiche dello stile personale, le grazie di una tecnica vocalistica piacevole e utile non soltanto al fraseggio proprio di ciascun autore, ma altresì alle esigenze strumentali del canto in generale. Pregio altissimo e salutare per le voci. I pigri scolari, quelli che nel '600 qualche maestro avrebbe svegliato con le busse, non hanno perciò da addurre la difficoltà della musica moderna. Questi vocalizzi dimostrano come si possa cantarla, e cantarla bene. Saggiamente suddivisi in tre serie: voci acute, voci medie, voci gravi, essi non pretendono, evidentemente, di assegnare qualsiasi tipo di melodia o di ritmo a tutte le voci. Sfogliando la raccolta, balza subito all'occhio il ben netto adattamento dei tipi a ciascun genere di gola. Non c'è dunque, signori scolari, da tremare di paura per la vostra gola d'oro. Se l'oro l'avete, non si muterà in orpello per studiare,

fra l'altro, anche i vocalizzi di Alfano, di Casella, di Malipiero, e via discorrendo. Tutto sta che il vostro maestro non sia uno zelante incompetente, e non vi imponga il moderno vocalizzo prima del tempo, prima cioè che la vostra voce sia stata solidamente e definitivamente, come si suol dire, impostata. Con la voce sicura, potete senza timore alcuno affrontare le difficoltà, indubbie, di questi esercizi. Sarà una fatica, ma piacevole, divertente, fruttuosissima.

Dal più bizzarro al più normale ritmo, dalla melodia più spianata alla più spezzata e ansiosa, dalla più dolce armonia alla più astrusa e stridente, dal più rettilineo $\frac{1}{4}$, al più storto $\frac{3}{4}$, o $\frac{5}{4}$, tutto è, in questi vocalizzi, al servizio di uno stile, di più stili, anzi. È importante diventa soprattutto, in questi esercizi, l'autonomia del canto dall'accompagnamento, caratteristica essenziale dello stile contemporaneo. Il cosiddetto sostegno del pianoforte non ha più luogo. L'armonia che scaturisce dalla melodia crea un mondo multicolore, fatto per suscitare un'atmosfera, più che per stabilire una base al canto. Armonia complessa, spesso astrusa: siamo perciò lontani, molto lontani, dai facili accompagnamenti, tonalissimi, del settecento e dell'ottocento. Il cantante deve abituare il proprio orecchio ad una assoluta autonomia, perchè ben di rado l'accompagnamento lo può salvare.

Vediamo ora qualcuno di questi interessanti studi. Ecco Casella: egli cerca la semplicità, ma attenzione, qualche tranello c'è, in quella sua chiarezza espositiva che sa di ironia, oppure nella dolce indifferenza di questa siciliana:

SICILIANA
Allegretto moderato

Intanto, con quel suo fare distaccato, vi insegna a ritmar bene la siciliana, senza perdersi in solluccheramenti da salotto. Pare, a prima vista, che i suoi vocalizzi non rassomiglino per intero al fare delle sue opere o delle sue liriche (ricordate, ad esempio, il *Cocodrillo*, così volutamente cacofonico?). Studiateli attentamente, e Casella lo troverete anche qui.

Pizzetti si rappresenta, in queste sue quasi romanze senza parole, direi nello spirito della sua lirica da camera, così fine, così intimo, così schivo dell'effetto, come sempre lo è nell'arte sua, e, in taluni passi, davvero tanto bello, bello *d'anima*, così nel tono elegiaco come in quello delicatamente spensierato:

All.^{mo} vivace e leggero

Anche Alfano, come un po' Casella, pare schermire se stesso, la sua foga, i suoi scatti, nello stendere questi esercizi d'arte. Ma «pare» soltanto. Nelle armonie, nella improvvisa trovata ritmica, nel segno di un accento, è «lui». Vocalisticamente perfetti, questi studi suoi. Badate alla cura che egli pone, ad esempio, nel segnare le didascalie di questa melodia che si inizia con stanco moto:

Calmo

La pianistica, poi, è assolutamente e sempre «sua».

I vocalizzi di Castelnuovo-Tedesco sono fra i più fedeli alla vera maniera dell'autore. Egli non ha voluto proprio per niente mascherarsi. Nè sarebbe stato necessario, poichè la sua frase vocale è sempre cantabilissima, anche preziosamente cantabile sia pure nelle più estrose trovate ritmiche. Questi suoi geniali vocalizzi servono a molte cose: alla ritmica, alla scioltezza, alla chiarezza, alla eleganza del canto moderno.

Descrittivo senza ambascie, come sa esserlo, egli esprime qui molti atteggiamenti delle sue liriche. Chi non saprebbe vedere in questo passo, per esempio, un riflesso (o la sorgente?) delle sue *Romances Viejos*?



Studiando anche un paio soltanto di questi suoi fioriti esercizi, potrete poi con sicurezza por piede nel vasto campo della colorita lirica del Castelnuovo: non avrete più sorprese.

Fra i più plastici e moderni, i vocalizzi di Mulè e di Cilèa sono squisiti. (Di Cilèa, Ricordi ha pure stampato, a parte, tre grandi vocalizzi da concerto, di cui dicemmo qualche tempo fa altrove).

Lo spazio non consente qui di illustrare tutte le eccellenti composizioni di questa raccolta. Diciamo che tutte servono egregiamente allo scopo; e se fra esse ve n'è forse un paio che ancora rispecchiano le più facili maniere ottocentesche, non perciò sono disutili. È forse morto l'ottocento? E non abbiamo, in queste pagine, insistito fino alla sazietà sulla utilità, anzi sulla indispensabilità di conoscere e praticare gli stili di tutte le epoche?

E si potrà sperare che, almeno, tanta insistenza possa un poco scuotere quei molti scolari di canto che, ancora chiusi in una sfera mentale d'altri tempi, non vogliono saperne di *servire* veramente la musica, cioè con la devozione incondizionata che si deve a un grande amore?

BETTINA LUPO.

VOCALIZZI NELLO STILE MODERNO

con accompagnamento di Pianoforte

I^a SERIE

Casella - Castelnuovo Tedesco -
Malipiero - Mulè - Pizzetti - Pozzoli -
Vittadini - Zandonai

FASC. I. Otto Vocalizzi per Voci acute

FASC. II. Otto Vocalizzi per Voci medie

FASC. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi

Ciascun fascicolo (rilegato)

(E. R. 1046 a 1048) L. 12

II^a SERIE

Alfano - Cilea - Giordano - Marinuzzi -
Pedrollo - Pick-Mangiagalli - Respighi -
Tommasini

FASC. I. Otto Vocalizzi per Voci acute

FASC. II. Otto Vocalizzi per Voci medie

FASC. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi

Ciascun fascicolo

(E. R. 1049 a 1051) L. 10

EDIZIONI RICORDI - MILANO



IL CARPANINO

Giuseppe Carpani, nato a Villabese nel 1752, è noto per le sue *Haydine*, interessanti per le notizie e anche per l'acume delle osservazioni sulla musica sinfonica italiana del Settecento; è notissimo per il plagio stendhaliano di quel volume; anche si ricordano di lui le vicende professionali e politiche, essendo stato avvocato, precettore dei figli dell'Arciduca Ferdinando, poeta in dialetto milanese, librettista nel genere serio e in quello giocoso, poeta di Corte a Vienna, direttore delle feste e censore teatrale in quella capitale...

Alcuni nuovi documenti dell'attività del Carpani — Il Carpanino, com'era familiarmente nominato — e della stima ch'egli godette presso i contemporanei sono recati in luce da B. Lupo nella rivista *Broletto* (febbraio '37). Il musicista e scrittore Giovanni Reichardt, in una lettera in data 30 novembre 1808, così scriveva da Vienna a un amico: « In un eccellente pranzo in casa del signor Pereira ho fatto l'interessante conoscenza di Carpani, il librettista di parecchie opere italiane predilette dal pubblico, per esempio la *Camilla*, e in lui ho trovato un ottimo e affabile uomo di mondo, che ha molto buon senso, anche per le arti e specialmente per la musica. Abbiamo passato una graziosa mezz'ora al fortepiano. Egli stesso ha composto quella semplice canzonetta, che ti mandai da Dresda, e sembra gradire le mie composizioni. Volle ascoltarle parecchie volte ».

Uomo di mondo simpatico e piacevole, versatile ingegno, desiderato e festosamente accolto nei salotti intellettuali e aristocratici, egli vi distribuiva le grazie del suo facile estro di rimator estemporaneo. Un grazioso episodio, riferito dal *Journal des Luxus und der Moden* nel novembre del 1806, mette appunto in luce la simpatica vena del poeta di Corte: « In seguito a uno scherzo musicale è sorta una curiosa gara fra alcuni compositori molto famosi. La contessa Rzewuska improvvisò un'aria al pianoforte; il poeta Carpani improvvisò subito dei versi:

*In questa tomba oscura
lasciami riposar.*

*Quando viveva, ingrata,
dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombra ignuda
godansi pace almen,
e non bagnar mie ceneri
d'inutile velen.*

« Tali parole sono state fin'ora poste in musica da Paër, Salleri, Weigl, Zingarelli, Cherubini, Ascoli e da altri grandi maestri e dilettanti... ». Infatti anche Reichardt, lo squisito compositore di *Lieder* su versi dei più celebrati poeti del tempo, primo fra i quali Wolfgang Goethe, non disdegnò quelli del Carpani. Una raccolta di ben sessantatré composizioni su quelle strofe fu pubblicata nel 1808; l'ultima era di Beethoven, composta nel 1807.

A queste salottistiche e lievi fatiche il Carpani aggiungeva una attività più laboriosa, quella dei libretti. Moltissimi ne scrisse, e parecchi furono posti in musica. Il Paër, per esempio, compose la *Camilla*, Weigl la *Passione di Gesù Cristo*, che venne eseguita nel 1804 a Palazzo Lobowitz e nel '21 alla Società degli Amici della Musica a Vienna.

Griesinger, il musicologo amico di Haydn, segretario della Legazione di Sassonia a Vienna, scriveva alla stesso Haydn da Vienna, il 3 aprile 1801: « Poichè non conoscevo alcuno che fosse in grado di tradurre in italiano le Sette parole, mi volsi al barone Swieten e gli domandai consiglio. Egli era assai contento della traduzione della Creazione fatta da un certo Carpani... e sperai che egli mi comunicasse l'indirizzo di lui. Ma egli mi disse che Carpani è uomo facoltoso e indipendente, al quale non si poteva dare una tale commissione. Tradusse la Creazione soltanto per aderire alla preghiera dell'Imperatrice... ».

La traduzione del celebre oratorio *Die Schöpfung* (*La Creazione*), condotta dal melodrammista italiano con sicura competenza linguistica, poetica e musicale, era stata accolta con piena soddisfazione dall'Haydn stesso: « Mi ricordo (scrive il Carpani nella Lettera XI delle sue *Haydine*) che, standosi la colta udienza col testo tedesco ed italiano alle mani, allorchè si udiva un passo non infelicemente tradotto, e talvolta anche migliorato per la maggiore dolcezza e sonorità della lingua, Haydn

gridava dall'orchestra all'udienza plaudente, additando il traduttore: — Eccolo là, non è merito mio. — L'opinione più comune si fu che, ne' passi di forza, la Creazione tedesca superasse l'italiana; ma che questa vincessesse l'altra in tutti i passi d'affetto... ».

Dall'amicizia che, con la traduzione della Creazione, si stabilì fra il grande compositore austriaco e il Carpani, nacquero le Haydine, una biografia che per ricchezza di particolari, varietà e attendibilità di aneddoti, per acutezza di indagine critica, sta fra le migliori haydniane. Quel tanto di infatuazione che, qua e là, non manca nel libro del Carpani, è scusabile, e, del resto, non è tale da far danno alla bontà di questo interessante saggio biografico-critico. E nemmeno è il caso di sofisticare sulla maniera, diremo così, enciclopedica con la quale l'argomento è trattato. È un vizio comune del tempo, al quale tanto meno poteva sfuggire il Carpani, poichè era curioso di tutte le forme d'arte, e provvisto di buona cultura artistica in genere, dalla Grecia in poi. Una quantità di articoli, artolelli, studi, saggi critici d'ogni specie testimoniano di questa sua passione.

La bella fama di scrittore, di musicista, di poeta, non valse al Carpani la consolazione di finire in patria i suoi giorni. Nel 1824, tornati gli austriaci a Milano, invano egli chiese la direzione vacante della Biblioteca di Brera. Rimase perciò, forzatamente, a Vienna, protetto sempre dalla Corte e da quella largamente pensionato. Una curiosa notizia del Fournier ci fa un tantino perplessi: il Carpani fu, secondo lui, anche al servizio della polizia segreta viennese. Perchè un tale incarico? Il Fournier non dà ulteriori spiegazioni.

Il «poeta di Corte» spirò, così, lontano dalla patria, il 21 gennaio 1825.

E qual poeta — conclude l'articolista — rendiamogli un affettuoso omaggio (a lui che certo trasse un po' di vanto da questa cordiale fama) chiudendo la sua rievocazione con un sonetto che fa parte delle Haydine, e ch'egli dettò estemporaneamente, come sempre gli accadeva, in onore di Haydn, nel giorno della apoteosi del suo grande amico, avvenuta in Vienna nel 1808:

Al muover sol di due possenti ciglia
Trar dal nulla i viventi e l'Universo,
E spinger Soli per cammin diverso,
E immensa attorno a lor d'astri famiglia;
E natura sì ordir, che, di sè figlia,
Si rinnovi ogni istante, e il dente avverso
Le avventi invan lo Struggitor perverso,
Se Dio lo volle e il fè, qual meraviglia?
Ma ch'nom l'opra di Dio stupenda e rara
Egnagliar tenti con pittrici note,
E la renda al pensier presente e chiara,
Non possibil cimento a ognun pareo
Haydn, tu il festi, in te chi tutto puote
Tanto versò di sua divina idea.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, gennaio 1937.

F. VATELLI: *Il dissolvimento della polifonia.* — F. BALLO: *Giovanni Salviucci.* — E. WELLESZ: *Le versioni originali delle sinfonie di Bruckner.* — EDIT.: *Voci aggiunte a un dizionario dei Musicisti italiani contemporanei* (E. Barbara Giuranna; D. Amfitheatrof; R. Nielsen; G. C. Brero).

febbraio 1937.

A. EINSTEIN: *La prima « lettera amorosa » in musica.* — A. MANTELLI: *L'ultimo Hindemith.* — L. COLACICCHI: *Problemi del cinema sonoro: Il « parlato come recitativo ».*

Corriere della Sera. - Milano, 12 febbraio 1937.

F. ABBIATI: *Ottorino Respighi.* (Tradizione e modernità nelle opere del grande compositore italiano interprete della bellezza e della potenza di Roma).

La Tribuna. - Roma, 5 febbraio 1937.

A. GASCO: *Splendore e fine dei balli russi.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, febbraio 1937.

A. GHISLANZONI: *Luigi Boccherini e la sua posizione nella storia della musica.* — U. ROLANDI: *Perchè non si rappresenta Mercadante?*

Il Musicista. - Roma, gennaio 1937.

Primo fascicolo del nuovo Bollettino del Sindacato Naz. Fasc. dei Musicisti.

LA DIREZIONE: *Appello ai camerati della critica.*

A. FAVARA

Canti della terra
e del mare di Sicilia

Testo siciliano con traduzione italiana

111249. - Vol. I: 16 Canti della terra; 6
Canti del mare; 3 Canti religiosi L. 15

1118380. - Vol. II: 10 Canti della terra; 7
Canti del mare; 3 Canti religiosi L. 15

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Rassegna Dorica. - Roma, febbraio 1937.

A. GASCO: *Un canto di giovinezza (Ginevra degli Almieri, di Peragallo).* — M. RINALDI: *« Il Campiello » di Wolf-Ferrari.* — F. CANDIDA: *Il Bicentenario del teatro S. Carlo.* — U. ROLANDI: *Tricentenari e Bicentenari melodrammatici del 1937.*

FRANCIA

Revue Grégorienne. - Parigi, novembre-dicembre 1936.

J. HESBERT: *Il responsorio « Tenebrae » nelle liturgie romana, milanese e beneventana.* (Ricerche iconografiche nella Laurenziana di Firenze). — E. MOUREY: *Eguaglianza o proporzione?* (sul ritmo gregoriano).

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, novembre-dicembre 1936.

H. POTIRON: *Il Congresso internazionale di Francoforte.* — J. DELFORTE: *La scuola polifonica fiamminga.*

Le Guide du Concert. - Parigi, 29 gennaio; 5 febbraio 1937.

P. SOCANNE: *Viotti.*

P. SOCANNE: *Clementi.*

Le Ménestrel. - Parigi, 12 febbraio 1937.

A. BOSCHOT: *Bruneau e Massenet.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, febbraio 1937.

S. DRECO: *Psicologia e canto.* — M. CARNER: *I concerti d'organo di Bruckner in Francia e in Inghilterra.*

Monthly Musical Record. - Londra, febbraio 1937.

G. M. GATTI: *Luigi Dalla Piccola.* — A. VOIGT: *Le « launeddas ».* — F. WALKER: *Le « Melodie spagnuole » di H. Wolf.* — R. KERR: *Musica a New York.*

The Chesterian. - Londra, gennaio-febbraio 1937.

S. A. BAYLISS: *E. M. Forster e la musica.* — A. ABER: *Il « piano accordion » e la sua musica.* — H. ANTCLIFFE: *La musica e la moralità.* — W. KOZLENKO: *Nicolai Sokoloff.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, febbraio 1937.

E. JEROSCH: *Un dialogo socratico.* — W. NOHL: *Il ritratto beethoveniano di Stieler.*

(Sulle molte e dissimili immagini di Beethoven. L'arte del ritratto era poco coltivata a Vienna al principio dell'ottocento. Il più importante ritrattista, Ferdinand Waldmüller, non riusciva a far posare il maestro tanto quanto era necessario e però doveva completare il dipinto a memoria. Karl Joseph Stieler nacque a Magonza nel 1781, morì a München nel 1858. Studiò a Vienna, poi a Parigi col famoso Gérard; nel 1810 venne in Italia, soggiornò a Milano e a Roma. Il ritratto di Beethoven fu cominciato nel febbraio 1820). — H. FUNCK: *Biedermeier e la musica da casa.* (I tedeschi insistono, malgrado la diffusione della radio, anzi appunto contro di essa, nel promuovere la musica da casa, cioè da eseguire in casa, nelle intime riunioni dei familiari, degli amici, dei dilettanti. A questo proposito l'articolista ricorda il tempo detto Biedermeier, fra il 1830 e il '50, quando la cultura tedesca, anche quella musicale, era sostenuta da una grande parte della borghesia e da una folla di musicisti, minori certamente, ma degni di ricordo). — W. WINCKEL: *La visibilità della musica.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 22, 29 gennaio; 5 febbraio 1937.

A. WEIDEMANN: *Una trascurata pratica di canto.* (L'appoggiatura, quale si ricava teoricamente dalle annotazioni di Telemann alla raccolta delle cantate sacre da lui pubblicata nel 1725 e dalle consuetudini del tempo di Mozart, Haydn, Beethoven). — E. BOUCKE: *La sottodominante nella cadenza.* — F. FELDENS: *I canti delle guardie notturne a San Silvestro.*

H. WALTZ: *Il concetto della funzione tonale (continua nel prossimo fascicolo).* — W. MECKBRACH: *Recitativo o parlato?* (A proposito della Carmen). — W. SICHARDT: *Le origini tedesche degli jodler alpini.* — F. HERZFELD: *Rembrandt van Rijn* (recensione della prima rappresentazione di quest'opera di P. v. Klennau a Berlino).

O. KUNZ: *La sezione storico teatrale nel museo mozartiano a Salzburg.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 20, 27 gennaio; 3 febbraio 1937.

K. GRIMM: *P. Graener, sinfonista.*
B. HEDN: *L'intima essenza dell'arte di Bruckner.*

O. REUTER: *Heinz Drewes.*

Musica Sacra. - Regensburg, gennaio 1937.

W. ERMECKE: *Il canto chiesastico.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, febbraio 1937.

Articoli ameni, pel carnevale, di R. PESSENLEHNER, H. J. MOSER, F. WEHLE, ecc., con caricature.

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, febbraio 1937.

H. HOFFMANN: *Compiti della direzione corale nelle musiche di H. Schütz.* — G. SCHOLZ: *Sull'economia delle prove.* — E. MARGENBURG: *Una cantata di Weber per cori scolastici.*

Mitteilungen für katholische Kirchenmusiker. - Düsseldorf, N. 1.

J. MÜLLER: *Il bel canto nel servizio divino.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1, 15 febbraio 1937.

— *Lettere di radio amatori.*
— *Altre lettere.* — L. NEF LAVATER: *Charles Nef critico.*

Dissonances. - Ginevra, gennaio 1937.

EDIT.: *La disputa sulla musica antica e la moderna.* (Le difficoltà che incontrano al loro apparire le musiche oggi popolarissime, e le difficoltà nell'assuefazione alle musiche contemporanee). — EDIT.: *Biografia di Frank Martin.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, febbraio 1937.

H. SINGER: *Il maestro di cappella e l'artista creatore.*

Musica Divina. - Vienna, febbraio 1937.

O. EBERSTALLER: *Disposizione di registri nell'organo.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, febbraio 1937.

H. HOLLÄNDER: *Storia del mondo nella musica.* (Accenni a grandi eventi storici che fornirono argomento a composizioni musicali: *La battaglia presso Vittoria*, *l'Eroica*, *la Marsigliese*, alcune opere di Smetana, di R. Wagner, ecc.). — E. KRENEK: *Nuovi orizzonti della musica nel dramma.* (A proposito del *Cristoforo Colombo* di Milhaud, del *Livre de Christophe Colomb* di Paul Claudel, del mimodramma *La femme et son ombre* dello stesso Paul Claudel e del *Carlo V* composto dall'articolista). — M. MUCHE: *Critica, segno di decadenza?* (Non

cagione, ma sintomo della decadenza dell'arte, quando, direbbe Giovenale, *difficile est satiram non scribere*). — H. LAMBERG: *L'invenzione musicale negli eschimesi, nei lapponi, nei finlandesi.*

AMERICHE

Modern Music. - New York, febbraio 1937.

R. SESSIONS: *Il nuovo orizzonte musicale.* — K. STUCHENSCMIDT: *Hindemith in America.* — I. LABASTILLE: *Americanismo musicale.* — G. AUTHBIL: *Cinema sonoro.*

The Musical Quarterly. - New York, gennaio 1937.

J. DENT: *Lo storico avvicinamento alla musica.* (La parola musicologia fu coniata in Francia, importata in America, e non accolta volentieri in Inghilterra per la sua etimologia greca. Quando nel 1927 fu fondata a Basilea la Società internazionale di musicologia, il Dent propose di intitolarla, per l'Inghilterra, Società per ricerche musicali. Gli studi musicologici risentono delle influenze delle epoche. Il Dent cita specialmente Burney e Riemann). — L. HARAP: *Sulla natura della musicologia.* (Propone la seguente definizione: Musicologia è la somma di quelle discipline relative alla musica che usano una rigorosa tecnica). — G. MASON: *A. Whiting.* — A. FOOTE: *Ricordi bostoniani.* — D. CALVOORESSI: *Balakirev.* — A. EHRMANN: *Il «terribile» Brahms.* — G. M. GATTI: *Recenti opere italiane (Orscolo, Giulio Cesare, Cyrano de Bergerac).*

RECENTE SUCCESSO AL TEATRO

REALE DELL'OPERA DI ROMA

M. PERAGALLO

GINEVRA DEGLI ALMIERI

MELODRAMMA IN TRE ATTI
DI G. FORZANO

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50.—

Libretto L. 4.—

EDIZIONI G. RICORDI & C



TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

“**Lucrezia**”, I storia, un atto in 3 momenti di C. Guastalla, musica di Ottorino Respighi, alla Scala di Milano (24-II-937).

Se Ottorino Respighi non poté realizzare appieno l'evoluzione del suo pensiero musicale, questo ci appare però ugualmente chiaro attraverso l'esame di tutta la sua produzione caratterizzata, nell'ultimo periodo, da una semplicità espressiva che testimonia il continuo, spirituale travaglio di questo nostro compianto Autore e la meta cui tendeva, ormai, la sua artistica personalità.

Rico di linfa musicale nel senso più vero della parola, il Respighi cercò di risolvere i problemi dell'arte sua con le opere anzi che con gli scritti o con gli atteggiamenti polemici; e, nato alla vita artistica in un periodo in cui il sinfonismo, uscito dal giuoco formale, materia di sé sentimenti e concetti, egli protese in un primo tempo la sua sensibilità all'affermazione in questo campo già scalfito da inebrianti esasperazioni strumentali o, all'opposto, reso morbido e suadente da accorte tenui pennellate.

Se questi è il Respighi più diffusamente noto, diversa ne appare la personalità artistica quando lo si giudichi attraverso la ininterrotta attività creatrice che non fu solo sinfonica e che, se si mantenne lontana da discussioni polemiche per l'affermazione di nuove tendenze e di possibilità nuove, ugualmente le agitò e le portò nel campo artistico, con una messe di opere frutto delle spirituali battaglie che impegnarono il suo pensiero volto continuamente all'appassionata ricerca d'una linea artistica tutta sua.

Senza dubbio egli visse nell'atmosfera del suo tempo e, se per altezza d'ingegno è da considerare il più agguerrito vessillifero del sinfonismo strumentale italiano — anche se, per certi aspetti l'opera sua sia da ritenersi di natura a volte riflessa — più vasta e più

consona al nuovo spirito ci appare la sua arte quando, come nella produzione dell'ultimo periodo, si manifestava protesa verso la ricerca della parola che meglio esprimesse con la rinnovata sensibilità del popolo, la sua più intima e vera personalità musicale.

La forma scelta non poteva essere che la teatrale: attività, questa, che fu il sogno continuo del Respighi, da cui mosse i primi passi ed a cui, dopo infinite esperienze, tornò con spirito inquieto e con l'orgogliosa coscienza di potervi imprimere il segno della sua artistica personalità; poi che il ritorno al melodramma, inteso come espressione lirica integrata dallo strumentale, e cioè, come capovolgimento dei valori proclamati da Wagner, fu per il Respighi una conseguenza logica della sua opera di studioso di quell'antico mondo musicale italiano ch'egli riportava alla luce ed al cui contatto, ad un tempo, l'arte sua si purificava.

Così l'autore di *Nebbie* — che lungo il cammino aveva raccolto con gioia dovizie di sonorità da lui profuse poi con signorile larghezza — veniva affinando il suo spirito nel ritorno pensoso alle fonti più pure e genuine della nostra musicalità e, spogliandolo d'ogni esteriore ricchezza, dava all'arte sua la nuova impronta d'una espressività ricca, sì, d'infinite esperienze, ma tutta monda di inutili ornamenti. La conoscenza sempre più fonda dello spirito della stirpe gli aveva mostrato infatti, ch'esso non fu mai virtuosistico e superficiale, ma chiaro, logico, sintetico: dalla visione dantesca alla essenzialità del Rinascimento, dalla concisione classica dell'espressione musicale stilizzata nell'antico polifonismo, alla passionalità schematica dello stesso melodramma.

Il primo saggio significativo di questo rinnovato amore per la sostanza musicale l'abbiamo forse nel *Bellagor*, dove alcuni tagli di classiche linee melodiche e ritmiche già preludono a realizzazioni che saranno più definitive in altre opere. E se la *Campana sommersa* ci ridà un Respighi tutto risonanze e vaporose fluidità sonore, la *Fiamma*, pur tra atmosfere sature di colore strumentale che rispecchiano la magnificenza bizantina, denota già le nuove aspirazioni del Respighi non più soltanto colorista magniloquente, ma raccolto ricercatore d'una sua più intima musicalità purificata e,

direi, classicizzata dal lungo studio. Un leggero arcaismo, non pedissequa ripetizione, ma solo conseguenza d'una prepotente necessità spirituale, affiora già infatti in alcuni tratti della *Fiamma*; particolarmente, nell'abbandono sensuale lirico espresso con armonie e procedimenti castigatamente classici di *Dolce la morte mentre ancor le vene*; dove la purissima melodia richiama la sensibilità elementare, e ad un tempo scaltrita, dell'estro melodico secentesco.



Dalla nuova concezione teatrale del Respighi orientata già con *Maria Egiziaca* verso un sintetismo logico che la differenzia e la caratterizza, nasce *Lucrezia* che realizza sulla scena con serrato procedimento soltanto gli « episodi » più significativi della tragedia, mentre — commento e didascalie ad un tempo — la « voce in orchestra » ne chiarifica i passaggi, gli stati d'animo, le azioni concomitanti. E questa « Voce », già adoperata altra volta dal Respighi, più che il « Coro » della classica tragedia, ricorda l'antico « Storico » o « Testo »; ma fa pensare anche e senza irriverenza, alla didascalia cinematografica, a questo elemento di un'arte tutta moderna che sarebbe stato, così, assorbito dal melodramma.

Ad ogni modo, qualunque sia stata la sua origine, testimonia le possibilità infinite del melodramma che ha saputo in ogni tempo appropriarsi ogni espressività artistica, dalle più fantasiose finzioni pittoriche ed architettoniche a tutte le forme tipicamente musicali: il monodismo, la cantata, il sinfonismo.

Passando particolarmente ad una breve disamina della *Lucrezia*, notiamo subito come il Respighi, pur rispettando i canoni del vecchio melodramma, sia riuscito a realizzare il suo nuovo teatro: logico, serrato, conseguente nella sua essenzialità, disadorno d'ogni superfluo, ligio solo ad una semplicità espressiva che può essere un esempio ed è un testamento artistico.

Lo stesso libretto del Guastalla, pur nella bellezza poetica del testo, non cede ad un solo movente inutile o che possa ritardare o adombrare i punti salienti: la tenda e la cavalcata; la casa di Lucrezia e l'atroce ingiuria; la tragedia finale. V'è di più. L'unico personaggio veramente in luce è Lucrezia. Essa sola domina. Gli altri personaggi, sempre di scorcio, vi figurano materialmente e spiritualmente solo quando una ragione drammatica ne renda indispensabile la presenza. Abbozzati, o meglio, appena accennati, sono motivi elementari di figurazioni della tragedia che intervengono per dare rilievo maggiore alla figura di Lucrezia.

Il primo quadro, infatti, ha specialmente valore di preparazione, animandosi soltanto quando, dopo le brevi discussioni dei Tarquini e l'intervento sarcastico di Bruto, il ricordo della

castità di Lucrezia spinge verso Roma i guerrieri militanti sotto le mura di Ardea. Del quadro, il tratto più significativo è la « Cavalcata » alternata al commento della « Voce in orchestra » ed espressa con arcaica rudezza.

Ben diverso spirito anima, invece, il resto dell'opera. Si avverte subito, fin dall'inizio del secondo quadro, che il musicista ed il poeta hanno trovato il « loro personaggio »; e tutto il tono espressivo converge alla chiarificazione della potente entità drammatica di Lucrezia che ci appare subito, quasi con presago cuore, nettamente staccata dall'ambiente di serenità e di intima, casalinga dolcezza in cui vive nell'ansiosa attesa del ritorno di Collatino. Sarebbe facile in questa scena del lavoro analizzare, direi così, chimicamente l'essenza prima della musica del Respighi. Verdi, ed anche Moussorgsky, potrebbero venir ricordati, specie per alcuni motivi e per alcune atmosfere sonore; e fors'anche il temino che commenta la serena freschezza della casa di Lucrezia si presterebbe ad un facile richiamo. Ma tutto ciò ha valore ed interesse relativo; l'originalità del quadro scenico e sonoro prende man mano un sopravvento decisivo e l'atmosfera di soave poesia dolcemente conquide.

Come scenicamente, anche musicalmente abbiamo detto, la figura in rilievo è Lucrezia. Pure arcaicizzata nell'espressione, essa ha morbidezze e sviluppi sonori che la fanno tutta nuova: nel racconto dell'accorata favola, ed ancor più nella preghiera, nella rievocazione dell'ingiuria patita — pagina veramente stupenda e la più significativa dell'opera — nella passionale dizione di « Non sono più quella di ieri » e nelle stesse ultime parole dove, pur aleggiando lo spirito wagneriano, la musica consegue una fisionomia propria.

Fuori della scena, un altro personaggio assume in quest'opera un ruolo importantissimo: la Voce. Essa è l'anima stessa delle cose che vivono intorno agli uomini e dei sentimenti che vibrano negli uomini. L'essenza arcaica della sua musicalità è quasi inavvertibile, mentre sempre viva ed immediata è la sua espressività musicale.

Questa *Lucrezia* fa sentire la scomparsa di Ottorino Respighi con più desolata amarezza, perchè testimonia la pienezza dell'ingegno respighiano che, ormai libero da ogni vuoto virtuosismo, ascendeva verso una chiara ed originale visione d'arte compiutamente italiana.



Mirabile sotto ogni aspetto l'esecuzione magistralmente guidata dal maestro Gino Marinuzzi ed affidata ad artisti fra i migliori del nostro teatro lirico. Magnifica Lucrezia fu Maria Caniglia, ottimi Collatino e Bruto i tenori Civil e Parmeggiani, efficacissimo Sesto Tarquinio il baritono Viviani. Incomparabile « Voce » Ebe Stignani.

Belle le scene, i figurini, i costumi dell'Aschieri, e di buon effetto la regia di Salvini.

Il pubblico, che seguì l'opera con commosso interesse, le decretò un vivissimo successo.

GASPARE SCUDERI.

Lucrezia fu preceduta e seguita, rispettivamente, dal mistero *Maria Egiziaca* e dal balletto *Gli Uccelli* entrambi di Respighi, diretti magistralmente da Marinuzzi e accolti con grande favore dal pubblico.

Maria Egiziaca, già nota al pubblico scaligero ebbe ad eccellenti interpreti Maria Carbone — efficacissima vocalmente e scenicamente — Tagliabue, Del Signore, la Villani ecc.

Il balletto *Gli Uccelli* già eseguito nell'autunno del '33 alla Triennale di Milano, costituiva una novità per il pubblico scaligero. Presentato nello svolgimento coreografico ideato da Margherita Wallmann su una traccia di scenario di Claudio Guastalla, esso ha avuto per interpreti principali Nives Poll e Carletto Thieben. Molto ammirate le scene di Grandi, su progetto di Mario Zampini; ed i costumi.

« Ginevra degli Almieri », Melodramma in 3 atti di G. Forzano, musica di M. Peragallo al Reale dell'Opera di Roma (13-II-937).

Giovacchino Forzano ha tratto il libretto di *Ginevra degli Almieri*, per la musica del giovanissimo compositore Mario Peragallo, dalla sua omonima commedia tratta a sua volta dall'antica e popolarissima leggenda fiorentina.

Ginevra, che amava, riamata, Antonio Rondinelli, è andata sposa contro sua volontà a Francesco Agolanti, ed è in preda perciò a profondissima malinconia. Di questa malinconia il marito molto si cruccia, non perchè ami la moglie, che anzi egli tresca sotto i suoi occhi con la fantesca Ringraziata, ma perchè due zii di Ginevra debbono sborsargli ottomila fiorini se, trascorsi due anni dalle nozze, Ginevra è felice: tale è la volontà del defunto padre di Ginevra.

D'accordo con Francesco e col notaio Nicola, il medico Cerbone sentenzierà che la malinconia di Ginevra non è dovuta a infelicità coniugale, ma ad un attacco della moria che funesta Firenze.

Ma gli zii, Puccio frate e Gismondo filosofo, furtano l'inganno e non vogliono pagare. In mezzo alla tempestosa adunata familiare, un suonatore di viola, chiamato da Francesco per distrarre l'ammalata, consegna a Ginevra di nascosto una pergamena nella quale Antonio Rondinelli le conferma il suo amore e le annunzia che al terzo suono della campana passerà davanti alla casa. Quand'egli, a cavallo, passa infatti sulla via, l'emozione atterra Ginevra, e tutti spaventatissimi la credono uccisa dalla moria.

Nel primo quadro del 2° atto, Ginevra è nella sua tomba, tra i fiori dei parenti e la fresca pioggia che stilla dall'alto. Si ode di lontano la voce di Antonio che la invoca con parole di dolore e di amore. Ella rinvicene, e, mentre il temporale imperversa, solleva la pietra sepolcrale ed esce.

Al secondo quadro siamo in casa del marito, di notte, mentre fuori infuria la tempesta. Francesco, contro il parere del superstizioso fratello Giannole, vende all'ebreo Samuele le vesti della moglie. Mentre s'accinge a contare il denaro, si bussa alla porta, e si ode la voce di Ginevra. Un colpo di vento spalanca la porta, ed ella appare, recando i panni che l'ebreo, incontrandola, aveva per lo spavento gettati per terra. Tutti, atterriti, la credono lo spirito della morta, e la scongiurano di scomparire.

Al terzo quadro siamo in una strada di Firenze. Da un lato è la casa di Gismondo filosofo, dall'altro il convento di frate Puccio. Agli zii Ginevra si rivolge per aiuto, ma anch'essi la credono lo spirito vagante della nipote e, incuranti di lei, si mettono a filosofare tra loro. Albergia: Ginevra, stremata, abbandona lentamente il luogo, accompagnata dal canto lontano di una brigata. Nel quarto quadro Antonio, nel suo giardino, coglie fiori per spargerli sulla tomba dell'amata. Ginevra gli appare, e anch'egli, sulle prime, la crede lo spirito della defunta; ma s'accorge ben presto che è Ginevra in carne ed ossa. L'estasi d'amore avvince i due innamorati, che si baciano teneramente.

Il terzo atto si svolge nella curia vescovile, gremita di popolo in grande animazione. Innanzi al Vicario e al Vescovo, ognuno viene a far la sua deposizione sui prodigiosi fatti accaduti e a dir le sue ragioni. Francesco vuole che la moglie sia dichiarata adultera, frate Puccio rivuole i suoi quattrini, e ha fatto venire il suonatore di viola perchè col suo strumento dia un saggio dei tormenti che Francesco infliggeva alla moglie; Ginevra, che con Antonio Rondinelli ha dalla sua il favor popolare, racconta la sua triste storia.

Il Vescovo, ascoltati tutti, dà la sua sentenza: le testimonianze provano che Ginevra è morta, perciò il suo matrimonio con Francesco Agolanti è rotto, ella sarà battezzata col nuovo nome di Beata, e in San Giovanni celebrerà le sue nozze con Antonio. In mezzo all'esultanza popolare i due innamorati si avviano verso il Battistero.

Questa la trama su cui il Forzano ha costruito l'azione del suo libretto, nel quale si avvicendano, con gustosa efficacia, gli elementi comici e quelli drammatici. La mano esperta dell'autore di *Gianni Schicchi* rivela anche in questa *Ginevra degli Almieri* la sua genialità. I personaggi, dai principali ai secondari, sono scolpiti con caratteri evidentissimi: il filo conduttore dell'azione si svolge con con-

tinuità e suggestiva naturalezza; ricchi e vari sono gli episodi e le situazioni.

•••

Il ventisettenne musicista, Mario Peragallo, nell'accingersi a musicare *Ginevra*, non si è proposto di risolvere nuovi problemi estetici sulla concezione del melodramma. Egli non si è, perciò, allontanato dai noti e tradizionali dettami sui quali tanta parte della produzione operistica è stata costruita fino ad oggi. E bisogna subito dire che il libretto del Forzano ha dato ampiamente modo al neo operista di sperimentare le risorse del suo temperamento, che senza dubbio sono degne di ogni considerazione.

Naturalmente, da un giovane che per la prima volta si cimenta con la composizione di un melodramma, non si può pretendere che esso sia esente da manchevolezze, dovute più che altro a difetto di esperienza. A questo è dovuto, ad esempio, lo scarso gioco dei contrasti (così ben determinati, invece, nel libretto) nello svolgimento musicale del primo atto; l'assenza di concitazione drammatica in alcune scene che particolarmente ne avrebbero richiesta; la non sempre esatta aderenza del testo poetico a quello musicale nei brani di pura dizione; qualche squilibrio che talvolta si riscontra nello strumentale. Ma non giova indulgere su questi e altri rilievi negativi, quando ciò che più importa è la constatazione che il Peragallo ha qualche cosa da dire. Basterebbe a questo proposito pensare all'afflato soavemente lirico che emana dal melodiosissimo duetto fra *Ginevra* e *Costanza* nel primo atto.

E altre pagine degne di stare a fianco di questa, se pure di diverso carattere, le troviamo in altre parti dell'opera. Per esempio quelle, caricaturali, che ritraggono musicalmente il frate Puccio e il filosofo Gismondo, il medico Cerbone e il notaio Niccolò, l'ebreo Samuele e il musico suonatore di viola.

Ma la pagina che sopra tutte dà l'esatta misura della reale capacità creativa del temperamento dell'autore, è costituita dal terzetto fra *Ginevra*, *Gismondo* e *Puccio*. Qui il senso comico-drammatico della situazione si incorpora nella musica in modo mirabile, rivelando il sicuro istinto teatrale del compositore.

Non potremmo affermare che gli altri quadri dell'atto secondo, ossia quello della tomba di *Ginevra*, quello del giardino di Antonio, e l'altro ancora, del ritorno di *Ginevra* a casa, regano il confronto col quadro del succitato terzetto. Tuttavia anche in essi la fantasia dell'autore ha momenti felici: ad esempio, il dialogo in casa Agolanti fra Niccolò, Francesco, Ringraziata, Giannole e l'ebreo, preceduto da un'introduzione orchestrale energica nella sua andatura ritmica, è notevole per la finezza dell'umorismo.

L'atto terzo, specialmente dal punto di vista della dinamica teatrale, supera di molto i pre-

cedenti. Qui il coro, i personaggi e l'orchestra si fondono in un tutto organico, dando l'impressione di un grandioso affresco sonoro.

Nel complesso la musica, prevalentemente melodica, fluisce con chiarezza ed eleganza di movenze, innestandosi ad un tessuto armonico e contrappuntistico scevro di contorsioni, e tuttavia di preto sapore moderno.

Concludendo, Mario Peragallo ha un obiettivo da raggiungere: e sicuramente, con la volontà, la fede, la passione che ha per l'arte, lo raggiungerà.

•••

Tullio Serafin ha concertato e diretto l'opera non soltanto con grande coscienza di artista, ma anche con affetto paterno. I pregi della partitura sono stati messi da lui in luminoso rilievo.

Augusta Oltrabella, nella parte della protagonista, si è fatta ammirare sia come cantante dalla voce calda e timbrata, sia come attrice dal gesto sempre appropriato ed espressivo. Accanto a lei, nella parte della cognata Costanza, è stata molto apprezzata Iolanda Cirillo.

Il tenore Zilliani, dalla voce chiara e vibrante, è stato un ottimo Antonio Rondinelli. Il basso Autori, il baritono Ghirardini, il tenore De Paolis, sono stati superiori ad ogni elogio, e lodevolmente hanno pure sostenuto le loro parti il Mazziotti, Meletti, Zagonara, Dominici, Pacini, Conti, Giusti, Agnese Dubbini e Romano.

Le scene, ideate e realizzate da artisti di indiscussa valentia, quali Giorgio Quaroni, coadiuvato da Alfredo Furiga, e Veniero Colasanti, hanno riscosso gli unanimi consensi.

A *Ginevra degli Almieri* ha arriso un successo assai brillante. A scena aperta è stato vivamente applaudito il duetto delle due donne al primo atto. Mario Peragallo, il Maestro Tullio Serafin, Giovacchino Forzano, gli interpreti e lo scenografo si sono dovuti presentare al proscenio sei volte dopo il primo atto, cinque dopo i quadri del secondo, e sette alla fine di esso.

Alla fine dell'atto terzo, dopo le molteplici chiamate, l'autore è stato fatto segno a una calorosa dimostrazione di simpatia, oltre che dal magnifico pubblico che gremiva il teatro, anche dal maestro Serafin, dagli interpreti e dall'orchestra tutta.

GIACINTO SALLUSTIO

E. PORRINO

**Concertino per Tromba in Si bem
e Pianoforte**

Riduzione dell'A. dall'Orchestra

(123739) L. 8

EDIZIONE RICORDI

NUVOLA

PAROLE

DI

DIEGO VALERI

MUSICA

DI

MARIO CERCIGNANI



NUVOLA

Parole di
DIEGO VALERI (1)Musica di
Mario Cercignani

Canto *Largamente* *p*

Pianoforte *Largamente* *p dolce* *poco*

portato

-stex - za s'o - ra-po - sa - ta u - na nu - vo - la ro - sa:

ritard.

nu - vo - la lle - ve, soa - ve odo - ro - sa, nu - vo - la di tutta dol.

più chiaro *col canto* *più sentito*

Un poco più mosso

- ces - za.

Un poco più mosso

parmonioso

Come prima

p

E il la - go, il cu - po la - go ri -

Come prima

pp *tr.*

- de - va d'u - na sua stanca fe - li - ci - tà. Ma il ven - to,

tr. *più sentito*

pp
 ec.co il ven - to si le - va, e la nu - vo - la, la nu - vo - la

ancora pp

p

rit. Un poco più mosso
 va, ecco il vento si le - va, e la nu - vo - la va...

Un poco più mosso

mf

pparmonioso

rall. e dim.

pp

"Miranda", di Pietro Canonica al Municipale di S. Remo (5-III-37).

Non è la prima volta che S. E. Pietro Canonica, Accademico d'Italia e scultore insigne, lascia lo scalpello per l'arte dei suoni, giacché anni or sono fu applaudita un'altra sua opera: *La sposa di Corinto*.

In *Miranda*, libretto di Carlo Bernardi, tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare, si narra la avventura di un principe mago (Prospero) che, cacciato dal suo dominio, si rifugia con sua figlia (Miranda) in un'isola selvaggia, ove scatenando una furiosa tempesta, vi attira gli usurpatori, forzandoli a restituirgli il regno.

La parte sentimentale del lavoro è costituita dall'idillio tra Miranda e Ferdinando, figlio di uno degli usurpatori; la morale è il trionfo della saggezza e della giustizia sull'ambizione e la superchieria.

Il Canonica — come affermano unanimemente tutti i giornali — ha rivestito la trama di una musica delicata, confermando le sue qualità di compositore fine ed esperto. Egli è riuscito a fare un'opera gradevole e non priva di poesia; e presentare uno spettacolo complesso e interessante.

Il successo è stato vivissimo, decretato da un pubblico eletto, tra il quale era anche il Duca di Bergamo.

Inappuntabile la direzione di Votto e l'interpretazione dell'Alfani Tellini, di Garuti, Molinari, Donaggio ecc.

Teatro alla Scala

L'avvenimento più importante di quest'ultimo mese è stato la prima rappresentazione della nuovissima opera di Respighi, *Lucrezia*, sulla quale ha già riferito ampiamente il maestro Scuderi, mentre in altra parte riportiamo le critiche della stampa.

Si è avuta inoltre la ripresa di tre altre opere: *Hänsel e Gretel*, *Andrea Chénier* e *Manon*. Le prime due, che non si davano allo stesso teatro, rispettivamente dal 1929 e dal 1933, sono state dirette con fusione ed ottimi effetti espressivi da Franco Ghione: ed hanno avuto ad eccellenti interpreti: la Pederzini, la Carosio, la Casazza, il Biasini (l'opera di Humperdink); e Beniamino Gigli, la Pampalini, Basiola, l'Alberti, la Rota, Baracchi, Scattola (l'*Andrea Chénier*).

Della *Manon* massenetiana, che ritornava alla Scala dopo quattro anni, il m.^o Marinuzzi è stato direttore magnifico, pieno di ardore e di equilibrio, riuscendo a dare ottimo rilievo a tutti i particolari. Interpreti acclamati, come allora, furono Gigli e la Favero, ai quali deve aggiungersi nella lode il baritone De Luca, signore del canto e della scena, il Baronti, il Baracchi, l'Armoli ecc.

Mentre la rivista sta per impaginarsi è andata in scena *Ifigenia in Tauride* di Gluck, della quale parleremo nel prossimo fascicolo.

Teatro Reale dell'Opera

Oltre la nuovissima *Ginevra degli Almieri*, della quale ha già riferito il maestro Sallustio (riproduciamo in altra rubrica i giudizi dei giornali), si sono rappresentate in queste ultime settimane *l'Arlesiana* di Cilea e *Parsifal*.

L'opera del maestro calabrese, nuova per il pubblico romano, ha rinnovato il bellissimo successo scaligero dell'anno scorso, e l'autore presente è stato ripetutamente evocato col maestro De Fabritiis che ha diretto con giusto senso e chiara intelligenza, e con gli eccellenti interpreti: Tito Schipa, Licia Albanese e Gherardini.

Completava lo spettacolo — al quale ha assistito anche S. M. la Regina — una gradita esibizione di danze classiche del gruppo diretto da Jia Ruskaja, su musiche di Mulè, di Musella, di Debussy, di Sonzogno ecc.

Particolari cure ha dedicato il maestro Serafini al *Parsifal*, del quale ha offerto una edizione mirabile, sia dal punto di vista orchestrale che vocale, riuscendo a rendere in tutta la loro suggestione e bellezza le parti più importanti del complesso spartito. Tra i numerosi e valorosi interpreti ricordiamo la Cobelli (Kundry), Fiorenzo Tasso (*Parsifal*), Pasero (Gurnemanz), Rossi Morelli (Amfortas), Granforte ecc. Belle le scene e i costumi su bozzetti di Primo Conti.

* GENOVA (Carlo Felice). — Il maestro Gui, unitamente a *Il Segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari (Montesanto e Lia Falconieri) ha fatto conoscere al pubblico genovese *La favola di Orfeo* di Casella e *L'Usignolo* di Strawinski, che hanno pure avuto ottimi consensi. Interpreti della *Favola*, della quale abbiamo parlato a lungo quando venne data al Festival di Venezia nel 1932, furono la Falconieri, la Sani, Rubino, Cipparone; dell'*Usignolo*, la Paggiughi, Fort, Rakowsky.

Successivamente lo stesso Gui ha diretto *Il matrimonio segreto* (l'Adami Corradetti, la Favero, la Cristoforeanu, Baccoloni, Cirino, ecc.); e *Nabucco* (Franci, Dolci, la Jacobo, la Giani, Vaghi).

Il maestro Ghione ha presentato, nuovo per Genova, il *Dibuk* di Rocca, principali interpreti Vanelli, la Valobra, la Sani, Ferrauto, Cirino ecc.; e l'opera ha ritrovato il grande successo delle numerose e importanti città d'Italia e dell'estero ove era stata già rappresentata; successo pienamente e unanimemente sottolineato e valorizzato dalla critica. L'autore, presente, è stato ripetutamente evocato alla ribalta.

* TORINO (Regio). — Nuovo completo suc-

cesso del *Campello* di Wolf-Ferrari, da aggiungersi a quelli di Milano, di Roma e dei numerosi teatri della Germania. L'opera ha interessato e divertito moltissimo. Inappuntabile la direzione del maestro Fabbri, bene assecondato in palcoscenico dalle signore Dragoni, Sassone-Soster, Oliviero, Ticozzi; da Renzi, Di Lello, Noto ecc.

Ultime opere della riuscita stagione, dirette dal maestro Berrettoni, sono state: *Cenerentola* (la Capris, Badini, Tomei, la Paggi ecc.), *Tosca* (tenore Lugo, calorosamente applaudito, la Visciola, Galeffi) e *Lucia* (la Capris, Traverso, Poli).

* NAPOLI (S. Carlo). — Il maestro Capuana ha presentato *La campana sommersa* di Respighi, nuova per la città e lietamente accolta, principali interpreti Pertile, la Carosio, la Gaio, la Carabelli; *Fedora* (la Pacetti, Masini, Stracclari); *L'Italiana in Algeri* (la Pederzini, Manurita, Bettoni, la Reggiani). Con *Fedora* si è rappresentato il ballo di Ramo e G. C. Sonzogno, *Leggenda scandinava*, già datosi a S. Remo.

Il maestro Sabino ha diretto *Werther*, con Schipa, l'Adami Corradetti, Vanelli ecc.

* TRIESTE (Verdi). — La stagione si è conclusa con *Parsifal*, direttore Bellezza, regista Luzzatto, principali interpreti Fagoaga, la Lacer, Rossi Morelli, Marone, Faticanti.

Si è eseguita anche la *Messa da Requiem* di Verdi, diretta da Guarnieri, solisti la Grandi, la Minghini Cattaneo, Pauli e Righetti.

* S. REMO (Municipale). — All'*Arliesiana* di Cilea (la Laurenti, Slinone, Molinari), hanno fatto seguito (pure dirette ottimamente da Antonino Votto) *Nora* di Luporini (la Torri, Renato Gigli, Molinari, la Kovaceva); *L'amore dei tre Re* di Montemezzi (Donaggio, Manacchini, Garuti, Dalla Rizza, Cilla).

Le tre opere, che si davano a S. Remo per la prima volta, hanno avuto calorosissimi consensi. Numerose chiamate anche ai rispettivi autori, presenti.

Da ricordare anche una serata di danze del gruppo Ruskaja.

* PADOVA (Verdi). — Direttore Parenti, si sono rappresentate: *Mefistofele* (Mongelli, Malipiero, la Scuderi); *Tosca* (la Pampanini, Malipiero, Viglione Borghese); *Barbiere di Siviglia* (la Pagliughi, Badiali, Stabile, Righetti).

* PISA (Verdi). — Il maestro Armani ha diretto *l'Adriana Lecouvreur* di Cilea, con la Pacetti, Masini, la Ungaro, Borgonuovo.

* VERONA (Filarmónico). — La stagione di Fiera — direttore Falloni — si è inaugurata con *Walkiria* (Voyer, la De Nemethy, la Di Leo, Mongelli e Moisan).

* CATANIA (Massimo). — Dopo la *Walkiria* (la Roman, la Burk, la Toini, Fagoaga, Beuf, Marone), Edoardo Vitale ha diretto *Rigoletto* (Renato Gigli, Basiola, la Archi, la Toini); e

Madama Butterfly (la Otrabella, la Salzgary, Nino Bertelli).

* ALESSANDRIA (Municipale). — Il teatro sperimentale ha presentato, direttore Zeetti, un'altra opera, *Madama Butterfly* (la Raineri, la Grosso, tenore Carrino, baritono Valdengo) e ripreso *Rigoletto* con due nuovi elementi, la Ramirez e il baritono Bechi.

* ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — *Rigoletto* (m.^o Parenti, Galeffi, la Archi, Landi) a FIRENZE (Verdi); *Lucia di Lammermoor* (maestro Savini, Jone Muzzi, De Bernardi, Ferrari) a BOLOGNA (Duse); *Barbiere di Siviglia* (maestro De Tura, la Bernelli, Reali, Casavecchi) a VENEZIA (Malibran); *Madama Butterfly* (maestro Dal Monte, la Ferrari, Borelli, Bonavelli) a CASALE MONFERRATO.

* Al Teatro Nazionale di PRAGA si è data, il 3 c. m., la prima rappresentazione di *Fiamma* di Respighi, su libretto di Guastalla, tradotto in cecoslovacco dal tenore Kugler. Ha diretto il maestro Jaroslavvogel e tra gli esecutori si annoverano i migliori del teatro quali Maria Vesela e Basilio Walders.

Il successo è stato di un tono eccezionale e si è risolto in una imponente manifestazione per l'arte italiana. Magnifico l'allestimento scenico.

Al Teatro del Popolo, della stessa città, hanno avuto lietissima accoglienza *Tosca*, *Gian-Schicchi* e *Suor Angelica* di Puccini.

* Continuano i successi del *Campello* di Wolf-Ferrari in GERMANIA. Dopo quelli di Monaco e di Brema, dobbiamo ricordare gli altri più recenti di Magdeburgo, di Darmstadt, di Mannheim e di Hannover.

* Al Teatro Reale di LIEGI si è dato per la prima volta *Falstaff* di Verdi, protagonista Lucien van Obbergh, direttore Ugo Lénaerts.

* Nell'*Otello* di Verdi, all'Opera Reale di STOCOLMA, si è distinta nella parte di Desdemona la signora Carla Fierro. Ha diretto lo spartito Leo Blech.

**Col prossimo fascicolo sospendere-
mo l'invio di « Musica d'oggi » a
tutti coloro che non saranno in re-
gola con l'abbonamento. Preghiamo
quindi di rimmetterci con cortese sol-
lecitudine l'importo per 1937, anche
per agevolare il nostro lavoro am-
ministrativo.**

Chi non intende rinnovare l'abbonamento si compiaccia respingere questo fascicolo; e chi cambia residenza ci avverta ove, finora, riceveva la rassegna.

CONCERTI

MILANO

* QUARTETTO. — Si sono avute eccellenti udizioni di Wanda Landowska, che ha eseguito, per intero, *l'Aria* con diverse variazioni per cembalo a due manuali (dette Variazioni Goldberg) di Bach; del pianista Giesecking, che ha anche eseguito, con l'orchestra diretta dal maestro Primo Casale, i *Canti della stagione alta* di Pizzetti; del Quartetto Busch, ormai ben noto a Milano, integrato dal clarinetista Genstner, nel *Quintetto in si min.* di Brahms; del duo — veramente equilibrato — Krauss-Goldberg (violino e pianoforte).

* AMICI DELLA MUSICA. — Il Gruppo orchestrale stabile di Pavia, diretto da Guido Farina, ha fatto conoscere due nuove composizioni di Pietro Montani, favorevolmente accolte: *La primavera* per oboe e orchestra d'archi, e *Danza tragica* per orchestra d'archi, due pianoforti e timpani.

Le tre successive udizioni sono state affidate ai pianisti Guido Agosti (fine interprete, dalla forte tecnica), Maria Teresa Baldeschi (giovannissima) e Isidoro Achron.

* TEATRO DEL POPOLO. — Oltre un graditissimo concerto di Arturo Rubinstein, altri se ne sono avuti, per il sabato teatrale, tenuti dal Quartetto Poltronieri da solo e con la cantatrice Fioroni e il pianista Confalonieri, e dal duo pianistico Bormioli-Semprini.

* UFFICIO CONCERTI. — Tra le migliori udizioni ricordiamo quelle dei violinisti Alcalay e Schwaller, della pianista Maria Golia, dei Quartetti Breronel (1° violino Vittorio Brero) e Moskowsky, nella serie A; della violinista Ensellem, della pianista Gross, del clavicembalista Santiago Kastner col flautista Callimahos e del contralto Luis, nella serie B.

* CONCERTI DIVERSI. — Ottimamente è riuscita al Lirico la serata delle canzoni, vecchie e nuove, con dilucidazioni di Pirro Rost e brillante profusione di Carlo Ravasio.

Per l'Università Popolare, con la collaborazione del Sindacato dei Musicisti, si sono presentate la violinista Nilde Pignatelli e la cantatrice Sabina De Masifera.

Ad un concerto dell'Associazione « Un'ora di musica » il Trio Castagnone, Pierangeli, Amphiteatrof ha fatto applaudire un nuovo Trio in due tempi di Renzo Rossellini.

I due ultimi concerti dell'Associazione Artiste e Laureate hanno avuto ad interpreti le pianiste Zaira Fazio Brega, Nora Rebuschini, e Tina De Maria.

ROMA

* ADRIANO. — Al Concerto diretto da Mario Rossi, (che si è avvalso della cooperazione del violinista Busch in pagine di Andreae, Men-

delsohn, Beethoven ecc.) è piaciuto il nuovo poema di Luigi Menegazzoli *Nel silenzio d'una sera* — prescelto dalla Commissione di lettura — che ha un discorso musicale chiaro, nobile e una costruzione organica.

Il maestro De Sabata, magnifico interprete della *Quinta* e del preludio de *I Maestri cantori*, ha fatto conoscere al pubblico romano *Preludio, Aria e Tarantella* di Pilati, ottimamente accolti.

Rubinstein, dopo aver dato un concerto da solo, ha eseguito, in quello diretto da Ferruccio Calusio, due *Concerti* di Chopin e di Saint-Saëns. Figurava nel programma, come assoluta novità calorosamente applaudita, *Trasfigurazioni* di Giacinto Sallustio. Riproduciamo nel prossimo fascicolo i giudizi della stampa.

Nei due programmi diretti da Wilhelm Mengelberg erano comprese: *Fontane di Roma* di Respighi, la *Sesta beethoveniana*, *Sinfonia in mi min.* di Ciaikovski, pagine di Wagner, di Mendelssohn, ecc.

* SANTA CECILIA. — Oltre quella di Mainardi (applaudito anche come autore di *Sarabanda e Giga*), ricordiamo l'udizione della pianista quindicenne Marcella Barzetti col tenore Angelo Parigi, e del Nuovo Quartetto ungherese.

* CAMERATA MUSICALE. — Lieta accoglienza hanno avuto la soprano Gemma Baruch-Levi e Arturo Benedetti-Michelangeli, vincitori della Rassegna nazionale dei giovani concertisti.

In altra serata sono state applaudite alcune composizioni di Massimo Bontempelli: la piccola Suite *Siepe a Nord Ovest* per nove strumenti e la nuovissima *Partita*, in sei parti, per otto strumenti. L'autore ha illustrato le sue composizioni e ricordato come e perché si sia indotto a scrivere musica.

* QUARTETTO. — Commemorazione di Respighi con programma di sue musiche, diretto dal giovane Colarocco, con la cooperazione del pianista Scarpini e della cantatrice Pediconi.

Un bel programma ha svolto in altra serata il Trio De Rogatis, Tassinari, Scavano.

* CIRCOLO DELLA STAMPA. — La dottoressa Lulin ha tenuto un'applauditissima conferenza su *L'influsso d'Italia nei musicisti tedeschi*. Ha rievocato le fulgide figure di Orlando Di Lasso, Schütz, Händel, Gluck, ecc., fino a Wagner, Liszt, Strauss e Pfitzner dimostrando quanto la musica e i musicisti italiani avessero influito sulla vita e sull'arte di quegli ingegni.

* CONCERTI DIVERSI. — Nello Stabilimento Poligrafico dello Stato, il maestro Argento ha diretto il primo concerto di fabbrica.

La Banda della Legione Ferroviaria ha eseguito, calorosamente applaudito, *l'Inno all'Impero* del Ministro Rossoni.

TORINO

* TEATRO DI TORINO - EIAR. — Si sono avvicendati sul podio i maestri Weisbach, Elmendorff, La Rosa Parodi, Amfiteatrof e Dobrowen.

Il primo ha presentato pagine di Max Reger, Ciaikovski ecc. ed il Quinto concerto di Beethoven, la cui parte pianistica ha avuto in Vidusso un eccellente interprete. Nel programma di Elmendorff, oltre notissime composizioni, figuravano l'ouverture della *Giulietta e Romeo* di Ciaikovski ed una *Sinfonia* di Haydn.

Daniele Amfiteatrof fu apprezzato anche come autore di un *Concerto* per pianoforte e orchestra, del quale fu ottima interprete Magda Tagliaferro, come lo fu anche del concerto detto dell'*Incoronazione* di Mozart e di pezzi solistici.

La Rosa Parodi ha fatto conoscere ai torinesi il poemetto *Cecilia*, per coro e orchestra, di Vito Frazzi, accolto con favore. Egli diresse anche la *Settima*. — Dobrowen, presentò due composizioni nuove per Torino, che furono assai applaudite: *Omaggio a Vivaldi* di La Rosa Parodi e due quadri sinfonici tratti dal *Dibuk* di Rocca.

* CONCERTI DIVERSI. — In alcuni concerti, indetti dal Sindacato musicisti, vennero eseguite composizioni di Desderi, Orlando, Chiara, Perrachio, Pistone, Corrado, Contessa, Eugenia Calosso.

FIRENZE

* COMUNALE. — Nel concerto Hoesslin è assai piaciuta la canzone romanzesca per canto e orchestra *Sire Halwyn* di Adriano Luaidi, solista Sara Scuderi.

All'udizione diretta da Oreste Piccardi ha partecipato il pianista Rubinstein che eseguì anche brani da solo. Nel programma figurava pure la 3ª *Sinfonia* di Brahms.

Demetrio Mitropulos ha presentato due gradite e applaudite novità per Firenze: il breve e grazioso *Preludio giocoso* di Castagnone e il *Concerto* per pianoforte e orchestra (solista il Mitropulos) di Malipiero, giudicato una delle migliori composizioni del maestro veneziano.

Molinari, oltre che della *Quinta*, ha offerto una mirabile interpretazione della *Toccata* di Respighi, ottima collaboratrice al piano Ornella Puliti Santoliquido.

* CONCERTI DIVERSI. — Alla Sala Bianca, interpreti il tenore Parigi, un piccolo coro femminile e l'orchestra diretta da Rossi, hanno avuto calorosi consensi *I proverbi di Salomone* di Rocca.

Madeleine Grey, si è dimostrata ancora una volta cantatrice eletta e squisita.

Alla Camerata Fiorentina sono stati eseguiti l'« Inverno » delle *Quattro Stagioni* di Vivaldi e *Sonata a cinque* di Malipiero.

TRIESTE

* Franz von Hoesslin e Pizzetti hanno diretto due concerti sinfonici. Il primo ha fatto conoscere il *Concerto* di Pettrassi, ch'è piaciuto. — Il maestro Pizzetti, festeggiatissimo, oltre pagine di Sacchini e Mozart, ha presentato i suoi *Canti della stagione alta* (solista Vidusso), il *Concerto dell'estate* e brani della *Pisanella*.

* Nel programma della Mostra di musica contemporanea delle tre Venezie figuravano: *Tempo di Quartetto* di Salvetti, *Trio* di Rossi, due tempi per violino e pianoforte di G. Viozzi; una composizione di V. Medicus, e alcune *Liriche* di Montico.

BOLOGNA

* LICEO. — Si sono avute applaudite udizioni del Duo Bormioli-Semprini; del Trio Casella-Poltronieri-Bonucci, che ha anche eseguito la *Sonata* a tre di Sammartini, revisione di Casella e un *Trio* di Margola; di Giuseppe Piccoli, S. Materassi, G. Oblach e S. Gasparri. Nel programma di questi ultimi figurava il *Concerto brandeburghese in re maggiore* di Bach per piano, violino, flauto e orchestra d'archi, direttore il maestro Nordio.

* CONCERTI DIVERSI. — Al Circolo della Stampa si sono avvicendati il Trio Bolognese ed il Trio Rossi-Campajola-Oblach. Quest'ultimo ha pure eseguito il *Trio* di Masetti.

Alla Filarmonica ha dato un bel concerto l'orchestra dell'istituzione, diretta da Zecchi, col pianista Ranalli.

Alla Cultura, il Quartetto del Circolo, con la collaborazione del pianista Corazza, ha fatto conoscere al pubblico bolognese un *Quintetto* di Turina.

SANREMO

* Un concerto di sue musiche ha diretto il maestro Pizzetti, con la collaborazione della pianista Puliti Santoliquido. In programma il *Rondò Veneziano*, brani della *Pisanella* ecc.

Nella successiva udizione, il maestro Mulè, oltre sue composizioni (*Sicilia canora*, *Sinfonia di Liola* ecc.), ha fatto conoscere *Sinfonia per una fiaba* di Porrino e quattro momenti del balletto *Il drago rosso* di Savagnone.

NAPOLI

* ACCADEMIA CONCERTI. — In varie serate si sono presentati il pianista Arrau, il Quartetto Busch, il pianista Vidusso, il duo Brunelli-Mollica ed il duo Parisi-D'Ambrosio, tutti con successo.

* SOCIETÀ SCARLATTI. — Applaudito concerto del Trio Castagnone-Pierangeli-Amfiteatrof. In programma *Concerto* di Alfano, *Trio* di Rossellini ecc.

* CAMERATA. — Interessanti udizioni della cantatrice Messina col flautista Koellreutter ed il pianista Ruhlmann; del violoncellista Oblach, del tenore Parigi e del violinista Valente.

* ASSOC. DONNE PROFESSIONISTE. — Il prof. De Nino ha tenuto la prima interessante conversazione storica del suo corso di storia della musica.

* CONCERTI DIVERSI. — Nella seconda udizione, alla Sala Martucci, il Quartetto Ausonia ha eseguito assai bene il *Quartetto in re* di Pizzetti e l'8º *Quartetto* di Beethoven.

Lietissimo successo della pianista Maria Golia in un concerto al Conservatorio per scopi benefici.

Ad Ischia, il maestro Perrotta ha diretto un concerto in cui figuravano due suoi lavori: *Idilliaco e Giocoso*, *Favola antica* di De Bellis, *Visioni italiane* di Di Staso.

PALERMO

* Gli ultimi concerti degli Amici della musica hanno avuto ad applauditi interpreti il violinista Francescatti, il pianista Vidusso (come novità presentò *Intermezzo* e *Studio* di Fuga), Arthur Rubinstein ed il violinista Guido Ferrari, collaboratore al piano Mario Pilati.

* Al Concerto Zandonai al Massimo (vedasi nostro ultimo fascicolo) aveva partecipato quale solista della *Serenata medioevale* e di *Spleen* il violoncellista prof. Giuseppe Caminiti, il quale, più recentemente, ha tenuto il 3º concerto dell'Alessandro Scarlatti, con la collaborazione della pianista Gabriella Scala. In programma, anche, il suo *Concerto in la*.

VARIE DALL'ITALIA

* *Bastimento negriero* di Porrino, eseguito per la prima volta a PADOVA e MESSINA, dal violinista Michelangelo Abbado, ha avuto vivo successo.

* A MONZA, preceduto da un discorso dell'on. Cappa, si è dato un concerto in onore di Carmine Guarino, del quale vennero presentate alcune *Liriche*, un pezzo per violoncello ed il *Trio in re min.* (la Sala Gallo, la Pipnatelli e La Spina).

* Un bel concerto di musica vocale ha dato a Como Jolanda Braglia.

* Ad un concerto a PAVIA, del gruppo stabile orchestrale, hanno partecipato il pianista Eriberio Scarlino e il violinista Carlo Moisiello. Dirigeva Guido Farina.

* Il maestro Spezzaferri ha tenuto all'Istituto di Cultura di PIACENZA, una conferenza su *L'ottocento musicale italiano*, seguita da interpretazioni illustrative.

Dirigendo un concerto sinfonico, in altra seduta, ha presentato due visioni del suo *Frate Sole*.

* A CAGLIARI, si sono avute udizioni del violinista Francescatti, della cantatrice Licia Albanese e del Quartetto sardo.

VARIE DALL'ESTERO

* Caloroso successo ha avuto la rapsodia coloniale *Africa* di Luaidi, tanto a PARIGI con l'orchestra Padeloup, diretta da Wolff, che a NANCY, direttore Bachelet. La stampa (della quale riporteremo, nel prossimo fascicolo, le critiche) condivide pienamente il giudizio del pubblico.

* Toscanini, vivamente acclamato, ha diretto due concerti a ROTTERDAM, dinanzi a pubblici imponenti.

* Bernardino Molinari ha compreso nel suo programma alla Filarmonica di BERLINO molti autori italiani: Corelli, Busoni, Respighi (*Le fontane di Roma*), Verdi.

* A BUDAPEST il maestro Munch ha diretto il prologo della *Cassandra* di Gnechchi.

* A VIENNA, direttore Lehnert, solista lo stesso autore, è piaciuta una *Burlesca* di Piccioli per piano e orchestra.

* Nella storica chiesa di San Martino di BASILEA è stata eseguita, nuova per la Svizzera, la *Passione* di Malipiero, direttore Sacher, solisti la Vivante, Salvati, Rosati, Melli, all'organo Adolfo Hemm. Il lavoro ha vivamente impressionato.

* La RADIO SVIZZERA ITALIANA ha trasmesso per due volte la *Messa Cecilian* per solo, coro a tre voci e piccola orchestra del maestro Luigi Tosi.

* Nuovo per l'America ed accolto con grande favore dal pubblico e dalla critica, il maestro Mitropulos ha eseguito a BOSTON — come in questi ultimi giorni a Firenze — il *Concerto* di Malipiero per pianoforte e orchestra.

* Pure nuovo per l'America è piaciuto, alla Carnegie Hall di NUOVA YORK, l'*Introduzione ed Allegro*, di Goffredo Petrassi, per violino concertante e undici strumenti.

* L'ultimo concerto Molinari a DETROIT, presenti oltre quattromila persone, è stato dedicato a commemorazione di Respighi, sul quale lo stesso Molinari ha tenuto una conferenza alla Dante Alighieri della stessa città.

* CONCERTISTI ITALIANI ALL'ESTERO. — La violinista Wanda Luzzatto a OSLO; l'arpista Magistretti a BERLINO; il pianista Adolfo Cavanna a BERNA; il violoncellista Livio Boni a COLONIA; il pianista Cesare Valabrega in varie città della FRANCIA; la pianista Gobbi Belcredi in AUSTRIA e CECOSLOVACCHIA; il pianista Piccioli in AUSTRIA e UNGHERIA.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALTMANN WILHELM — *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon*. (Gustav Bosse, Regensburg).

Publicato in fascicoli, questo lessico è ora completo. Con molti segni d'abbreviazione sono indicate le varie attività di ciascun musicista o musicologo. La concisione è regola. Per la parte dei tedeschi le informazioni ci sembrano aggiornate. L'Altmann s'è specializzato nelle statistiche contemporanee e non gli saranno mancate le notizie recenti.

Per la parte italiana le informazioni sono invece assai lacunose. Sfolgiando qua e là troviamo che nella voce Alfano Franco, l'ultima opera citata è *Madonna Imperia*; in quella Pizzetti l'idebrando non una sola opera è citata, ma sono menzionati titoli di opuscoli e di articoli. Di Respighi non sono nominati i lavori posteriori alla *Campana sommersa*.

Passando ai musicologi italiani, il ritardo è uguale. Del Torrefranca nulla è ricordato dopo il Puccini. Il Ronga, autore del miglior libro su Frescobaldi, che è poi anche l'unico libro, è del tutto omissivo. Manca insomma l'ultimo decennio italiano. Redigere un lessico di musica è difficile. D'accordo...

WACHSMANN KLAUS — *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*. (Friedrich Pustet, Regensburg).

È pubblicato nella collezione dell'Accademia gregoriana di Friburgo diretta dalla grande competenza del Fellerer. Il Wachsmann si mostra molto ben preparato nella filologia e nella bibliografia necessarie a far progredire le ricerche del canto gregoriano, risalendo alla musica per culto dei primi cristiani, osservando uno svolgimento musicale di circa sei secoli, passando dalle testimonianze dei tempi degli apostoli e dei padri della Chiesa, che certo non erano competenti in musica e per i quali il contrasto fra i salmi di Davide e gli inni della Chiesa non costituirono un problema musicale, ai trattati musicali dei medievalisti.

Il Wachsmann ricorda ed esamina il materiale e le congetture dalla notazione dei greci, dalla pratica e dalla teoria delle sette vocali, dai segni dell'accentazione, dalla solmizzazione, alla teoria di Zosimo di Panopoli, alla teoria della musica bizantina, alla raccolta di canti di Severo d'Antiochia. Tratta infine delle possibilità del metodo comparativo, indagando specialmente sull'epitaffio di Sicilo, in confronto all'*Antiphona in benedictione palmarum* e all'inno di Ossirinco.

HAAS ROBERT — *Anton Bruckner*. (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark Potsdam).

Capita a proposito questo documentato studio dello Haas, mentre la questione dell'autenticità e dei rimaneggiamenti delle sinfonie di Bruckner è largamente dibattuta nelle riviste germaniche. Minuziosa nell'analisi della musica orchestrale, da camera e da chiesa, ricca di citazioni brevi o larghe, questa monografia evoca assai bene l'ambiente nel quale Bruckner si formò e dal quale alcune sue naturali tendenze ebbero salda conferma. Venuto su in tempo di materialismo e di macchinismo, Bruckner oppose alle influenze dominanti una sensibilità, un misticismo inattesi e li conservò in ogni manifestazione della sua arte, anche in ogni pagina della sua vita.

Educato alla musica nell'Istituto di San Floriano, egli non restò legato alle apparenze del culto cristiano, ma alla intima sostanza, sì, la preghiera era la gioia della sua giornata. Non trascurò mai il quotidiano esercizio spirituale. E il corale gregoriano, che sempre risuonò in San Floriano, anche nel tempo del barocco e dell'illuminismo, echeggiò come il corale protestante nelle sue sinfonie.

La musica fu per lui come un servizio all'Altissimo, un mezzo per la rappresentazione delle questioni dell'esistenza, un'arte filosofica.

Guidato da questi punti capitali, lo Haas traccia la biografia del Bruckner brevemente; e con precise analisi tecniche e formalistiche l'attività artistica. Alcune tavole a colori ornano il volume, pari nell'eleganza tipografica a quelli della stessa collezione « I grandi maestri della musica ».

ALTMANN WILHELM — *Orchester - Literatur - Katalog*. Band II, 1926-1935. (F. E. Leuckardt, Lipsia).

Questo catalogo ci sembra compilato zelantemente, anche per la parte italiana. Assai grande è il numero delle opere citate e distinte nelle seguenti categorie: 1), sinfonie, suite, ecc.; 2), poemi sinfonici, rapsodie, ecc.; 3), variazioni; 4), ouvertures, intermezzi, ecc.; 4') suites, serenate, ecc.; 6), concerti per 2 o più strumenti; 7), per uno o più violini e orchestra; 8), per viola e orchestra; 9), per cello e orchestra; 10), per contrabbasso e orchestra; 11), per flauto e orchestra; 12), per oboe e orchestra; 13), per clarinetto e sassofono e orchestra; 14), per fagotto e orchestra; 15), per corno e orchestra; 16), per tromba e orchestra; 17), per trombone e orchestra; 18), per arpa e orchestra; 19) per uno o più pianoforti e orchestra; 20), per organo e orchestra.

SINGLETON CHARLES S. — *Canti carnascialeschi del Risorgimento*. (Laterza, Bari).

Incluso nella collezione « Scrittori d'Italia », comprende 135 canti anonimi e quasi altrettanti di A. Dovizia da Bibbiena, B. Rucellai, A. Bracci, B. Angiolini, maestro Fruosino, G. Angiolini, G. Francesco del Bianco, B. Bonaccorsi, A. Alamanni, Lorenzo di Filippo Strozzi, J. Nardi, L. Alfani, e, più numerosi, quelli di Guglielmo detto il Giuggiola, G. B. dell'Ottonaio, J. da Bentina, A. F. Grazzini. Sono esclusi dunque gli scrittori, come Lorenzo de' Medici, i cui canti vennero già pubblicati in altri volumi della stessa collezione.

Pregio di questa raccolta è d'esser stata condotta non sull'edizione del Lasca, le cui avventure e lacune sono note, ma su quanti documenti, anteriori a quella, dessero certezze.

Nelle copiose note, ricche anche di riferimenti alle musiche, il Singleton avverte: « Più si studiano le differenti lezioni dei canti carnascialeschi e nei codici e nelle dizioni di varie epoche e più si accorge che essi hanno subito la sorte di tutte quelle forme di espressione non ben solidamente fissate e legate dal verso o dal ritmo e trasmesse oralmente. Il canto carnascialesco, per natura intrinseca e per il fatto che di solito faceva parte secondaria di una rappresentazione cantata, era singolarmente adatto ad accrescimenti, adattamenti e mutilazioni. Era cantato per le vie di Firenze, anche dopo le feste, da chiunque fosse rimasto colpito dalla rappresentazione; ed era talvolta appoggiato su un'aria che non era l'originaria, ma quella di altri canti o sacri o profani. Talvolta veniva raccolto con altri in qualche libretto musicale, dove si dava un posto secondario alle parole. Talvolta veniva affidato ad una tradizione orale poco curante del testo primitivo, anzi incline, coll'andare

degli anni, ad adattare questo a nuove forme e a nuove esigenze ».

VAN DE WALL WILLELM — *Music in institutions*. (Russel Sage Foundation, Nuova York).

L'autore, che è dottore in musica, passa dall'empirismo alla teoria nel campo della musica come mezzo di cura delle malattie mentali. Membro dell'ufficio addetto a tali malattie nello Stato di Pennsylvania, fornito di larga esperienza, egli propone metodi non per lo svago ma per la educazione e il miglioramento psicologico dei deficienti, e consiglia vari esercizi, vocali e strumentali, secondo i vari casi.

CORSI MARIO — *Tamagno*. (Milano, Ceschina).

Biografia aneddotica del « più grande fenomeno canoro dell'Ottocento », come dice il sottotitolo. Ma quale fu in realtà il più grande in quel secolo fortunato? E i cantanti della prima parte, quelli di Bellini e di Donizetti? E che cosa è un fenomeno canoro, cioè quali ne sono le cause? Una vasta indagine scientifica e storica potrebbe approssimativamente accertare la posizione di Tamagno fra i maggiori dell'Ottocento, attraverso tanta diversità di stili musicali. Questa è una semplice biografia aneddotica. Narra le origini, i primi passi, i trionfi, il declino, ricorda le opere del repertorio nei teatri ov'egli cantò, l'ammirazione degli autori, la simpatia dei compagni d'arte, riferisce qualche lettera di compositori o d'amici, qualche cronaca giornalistica, qualche più esteso necrologio, evita di entrare nel merito delle questioni, di giudicare, di valutare. È dedicato alle facili letture, grazie al nome leggendario. Alcune fotografie di Tamagno e di suoi contemporanei illustrano il volume. a. d. c.

G. F. MALIPIERO

Sonata a cinque

per Flauto, Violino, Viola, Violoncello ed Arpa (o 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte).

123628. - Partitura L. 12,—
123629. - Parti staccate " 15,—
123696. - Partitura in 16° " 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

PERGOLESI (G. B.) — *Concertino in fa min.* (G. Schirmer, New York).

È questa la partitura, *arranged for Concert Use* da Sam Franko, del quarto dei *Sei concertini* (4 violini, viola, violoncello e basso continuo), che, sommariamente citati dal Radiciotti, sono esattamente elencati, nei loro incipit, nel volume su Pergolesi di A. Della Corte (ed. Paravia, Torino, 1936). Questo IV è già entrato nel repertorio concertistico, grazie ad Edwin Fischer, e vi ha ottenuto il ricordo e il successo che merita. Utile è perciò l'edizione newyorkese.

Ma anche gli altri *Concertini* dovrebbero essere pubblicati.

a. d. c.

MASETTI (E.) — *Trio per Violino, Violoncello e Pianoforte.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino mensile*, Milano.

L'agile fantasia di Enzo Masetti, autore di brillanti pagine pianistiche e di delicate impressioni sinfoniche, ha trovato nelle linee di questo recente trio (che si disnodano nella classica impostazione dei tre tempi) il modo di esplicitare e riaffermare quelle doti di scintillante colorismo e di seducente facilità melodica che da tempo hanno accreditato nel gusto del pubblico dei concerti la figura del fine musicista bolognese.

Così che nella concisa ed equilibrata stesura, la ricerca di un raffinato, ma suadente linguaggio contrappuntistico, è sempre tesa ad accogliere ed a fissare, in una plastica organicità di linee, la serie degli episodi ritmici e tematici, di cui è intessuto il lavoro.

E mentre nel secondo tempo, la meditata costruzione di un lento ampio e respirante, architettato in un crescendo di gradazioni sonore, trasporta l'estro del musicista verso zone di potente espressione lirica e di commossa contemplazione, nel primo e nel terzo brano, la civettuola giosità (cara al Masetti) di brillanti combinazioni timbriche, di riuscite trovate strumentali in atmosfere chiare e festose, conferisce a questo trio una fisionomia di limpida scorrevolezza, che deve necessariamente determinare la simpatia e l'interesse degli interpreti, per suscitare, in risultanza, l'incontrastato successo del pubblico.

Lavoro che onora la letteratura strumentale dei nostri tempi, e che è ben degno di rappresentare nei concerti all'estero la moderna scuola italiana.

SALVATORE MUSELLA.

GIACCHINO CUSENZA (M.) — *Preludio e Fuga.* Per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Allegretto con sussiego. - *Piccola serenata.* - *Poemetto.* Per Pianoforte. (A. Forliveri, Firenze).

L'autrice dimostra fine sensibilità musicale e volentieri s'abbandona alla sua ispirazione; essa ha una melodia schietta e spontanea; aggraziata ed ingenuamente infantile, nell'*Allegretto con sussiego* e nella *Piccola serenata*; passionalità giovanile, nel *Poemetto*. Il *Preludio e Fuga* sono concepiti nella severità classica della polifonia; le due composizioni rivelano nell'A. una mano bene addestrata nel contrappunto e anche un gusto non comune nello sviluppo delle parti.

G. F.

GUILLOU (R.) — *Suite per Violoncello e Pianoforte.* (Delrieu Frères, Nizza).

È una suite un po' superficiale, ma di scrittura elegante. Le qualità di certi temi hanno scarsa efficacia espressiva sicché, nello svolgimento, più che acquistare in valore emotivo, perdono di colore e si esauriscono in pura elaborazione da esercizi. Del resto, tutta la Suite merita considerazione e stima.

DE BREVILLE (P.) — *Fantaisie Appassionata* per Violoncello e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

La vena musicale, di questa fantasia, scorre fluente, senza contrasti e senza inciampi. Si nota, pure, uno spirito latente di drammaticità. Nel complesso, l'opera è piacevole.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Scherzino e Notturmo sull'acqua*, per Violoncello e Pianoforte.

(G. Ricordi e C., Milano).

Lo *Scherzino* è fatto di musica chiara, cristallina, che piace per la sua schietta vivacità e per la sua spontaneità discorsiva. È armonizzato (e l'armonizzazione, poi, è virtù preclara del Castelnuovo-Tedesco) con armonie saporose ad effetti cangianti e sempre eletti. C'è pure, nello stesso *Scherzino*, varietà episodica, pur trattandosi di breve composizione.

Notturmo sull'acqua — Scenario dell'A. in riva all'Arno, alla Gonfolina, in una sera di giugno — è una realizzazione musicale riuscita, toccante, simpatica. Il pezzo, malinconico, intensamente poetico, sa trasportarci spiritualmente allo scenario dell'Arno, sopra accennato e ci fa vivere i momenti animici sentiti dall'A.

La composizione, così chiaramente caratterizzata dal titolo, non ha bisogno di minuti chiarimenti. Il volersi addentrare nelle qui-

stioni più sottili, sensibili, a riguardo dell'autore, potrebbe, forse, essere cosa svantaggiosa.

La melodia che canta il Violoncello è calda e bella. Il Pianoforte accompagna con le figurazioni e armonie che servono a integrare sempre più il lato sognante e malinconico.

DESDERI (E.) — *Sonata Fantasia* per Violino e Organo. (Musikwissenschaftlicher - Verlag Lipsia).

La *Sonata Fantasia* è piena di quello slancio sentito, vivo, che fu dominio specialmente della musica del secolo XIX. Potrebbe, all'ingrosso, la stessa sonata, dividersi in due tempi; il primo svolto liberamente con l'intromissione di un tema folcloristico, il secondo fatto di variazioni. Melodie e armonie sono dolci e scorrevoli, e non mancano di quelle impronte personali che tanto caratterizzano la composizione.

LINO ENNIO PELILLI.

KVAPIL (J.) — *La Vallée de la douleur et du chagrin*, per Pianoforte. (Hudební Matice, Praga).

Musica improntata ad una tradizione romantica di gusto tedesco, dove il disegno e la melodia ricordano spesso i piccoli pezzi per pianoforte di Schumann. Sono sette brevi composizioni che denotano nell'A. una buona padronanza tecnica della materia costruttiva, ed una chiara vena sentimentale.

HLOBIL (E.) — *Burleska* per Violino e Pianoforte. (Hudební Matice, Praga).

Anche questa composizione risulta improntata all'esperienza dell'A. nella tradizione romantica tedesca: soltanto qui vi è una maggior modernità nella trattazione armonica, dove dallo sviluppo del cromatismo l'A. sa trarre una nuova vita ritmica e melodica.

R. S.

RIGACCI (B.) — *Colombina e Arlecchino* per Pianoforte. (Edizioni Maurri, Firenze).

Le popolari maschere italiane non hanno ancora cessato dall'ispirare i musicisti e una volta di più possiamo constatare che le grazie di Colombina e l'arguzia saltellante di Arlecchino hanno suggerito ritmi e cantilene appropriate.

DAUGE (M.) — *Oeuvres pour Piano.* (M. Eschig, Parigi).

La raccolta si compone di una *Canzone* seguita da una *Pastorale* e da una *Sarabanda* di moderata difficoltà e di limitate proporzioni. I piccoli pezzi non presentano speciali atteggiamenti.

D'ANELLA (G.) — *La fanciulla dai riccioli d'ebano.* Notturmo per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Piccola pagina pianistica dettata con intendimenti pittoreschi e descrittivi.

GULLI (F.) — *Tempo di Minuetto* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Da uno spunto garbato si snoda la breve danza mantenendosi nell'ambito della moderata difficoltà.

MC CLEARY (F.) — *Due Préludi* per Pianoforte. (Edizioni Elkin, Londra).

Il primo pezzo è intensamente cromatico, il secondo trae partito da atteggiamenti pianistici di notevole effetto strumentale.

HAEFELIN (M.) — *Variationen über das Wiegenlied von J. Brahms.* (Edizioni Hüg, Zurigo).

Dalla deliziosa ninna-nanna per canto il musicista sprema una successione di cinque ingegnose variazioni pianistiche, dimostrando risorse ritmiche e pieghevolezza armonica non comuni.

TOPPI (G.) — *Improviso* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

La composizione dice che l'autore è un buon pianista; il gioco alternativo delle mani e i passaggi strumentali si svolgono con tale naturalezza, che non è possibile dubitare della perizia tecnica del compositore.

GRIMM (F. K.) — *Rhapsodie espagnole.* - *Ballade für Violoncello und Klavier.* (Edizioni: Dunnabeil, Berlino).

Nella *Ballata* il musicista si appoggia alle virtù melodiche direi quasi vocali dello strumento, mentre nella *Rapsodia* il primato ritmico prende il sopravvento.

ELISABETTA ODDONE.

G. B. PERGOLESI

STABAT MATER

a 2 Voci femminili, Orch. d'Archi e Organo

Nuova ediz. ridotta e riveduta da M. ZANON
(123693) L. 50,—

Riduzione per Canto e Pianoforte

(123718) L. 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA SINFONICA

ZANDONAI (R.) — *Colombina*, Ouverture per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Vivace elaborazione di un tema popolare, condotta con gusto piacevole. Gli impasti strumentali caratteristici, i ritmi brillanti e le armonie lievi, elementi previsti dal genere, mantengono la composizione su un piano di grazia divertita.

ZANDONAI (R.) — *Rapsodia Trentina*, per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Omaggio amoroso offerto al paese che vide nascere il compositore. Questa rapsodia, in un certo senso, continua l'atmosfera evocata dai « Quadri del Segantini », dello stesso autore. L'orchestrazione è basata su effetti di colore, la tematica trae nutrimento dal folklore autentico o immaginato, il tono dell'insieme è a volte illustrativo e alle volte lirico. L'operista è presente: cosa che, dato il genere ormai definito di tali lavori, è perfettamente in armonia con le esigenze « ambientali » dettate dalla coerenza. Composizione di mole, condotta con serietà e con sicurezza di mano.

MALIPIERO (G. F.) — *Sonata a cinque*. (G. Ricordi e C., Milano).

Trasparenza di scrittura, essenzialità di linguaggio, delicatezza di tessuto polifonico, sono le caratteristiche più evidenti di questa *Sonata a cinque* che partecipa della stessa atmosfera chiarificata e rasserenata della *Sinfonia*, come le quattro stagioni e della *Passione*.

La tendenza del maestro a rifarsi ai modelli strumentali da camera dei classici italiani (alludo a Frescobaldi e a Gabrieli), è qui più che mai avvertita in certe movenze ritmiche caratteristiche, in certi procedimenti contrappuntistici e, soprattutto, in certe distribuzioni di sonorità che tengono del primitivo.

Tuttavia queste preferenze non conducono all'intellettualismo arcaicizzante, comune ad altri compositori moderni, ma indicano una parentela tutta spirituale con la remota musicalità della stirpe che ha trovato nelle ultime produzioni di Malipiero la sua continuazione più genuina.

SALVIUCCI (G.) — *Sinfonia da camera* per 17 Strumenti. (G. Ricordi e C., Milano).

Di struttura essenzialmente lineare, questa *Sinfonia* denuncia il desiderio di avvicinarsi allo stile neo-classico, perseguito dal Salviucci dopo l'abbandono del genere del poema sinfonico, di cui, però, sono qui conservati certi atteggiamenti di ampia eloquenza e certe densità timbriche imprevedibili, rispetto a un materiale tematico e ritmico intenzionalmente scarno e nervoso. Invece la scrittura contrap-

puntistica, sulla quale è basata la composizione, resta sempre su un piano pacato che evita ogni complessità di intrico, rimanendo fedele alle premesse di una tematica modesta e quasi familiare.

L'ampiezza discorsiva degli sviluppi contrasta con il carattere sintetico, direi astratto dell'impostazione; indizio di un abbandono, più che lirico, costruttivo risultante dall'amore che il Salviucci nutre per la musica in quanto vibrazione sonora e che lo spinge a realizzare tutte le possibilità, anche quelle non pressanti, contenute in un germe sinfonico.

Per tali caratteri la *Sinfonia* per 17 strumenti, pur con la sua tendenza verso regioni neo-classiche, resta fedele alla scuola respighiana, dalla quale il Salviucci proviene, continuandone la tendenza dialettica, i gusti formali e le preferenze stilistiche.

N. COSTARELLI.

BACH-LA ROTELLA — *Largo della Toccata e Fuga in do maggiore* per Organo. Trascrizione per Orchestra. (S. A. Carisch e C., Milano).

Trascrizione, dall'organo all'orchestra, trattata con mano sicura ed esperta, e con l'assennato criterio che si deve alla musica di Bach. Il lato esteriore, la tecnica dell'istrumentazione, non soverchia la sensibilità e il senso poetico del pensiero musicale.

SCHAUSS (E.) — *Festliches Präludium* per Orchestra. (Ed. Ala Verlag H. Dünnebeil, Berlino).

È composizione il cui sentimento lirico si eleva commosso e nobile. L'istrumentazione è chiara, l'armonizzazione abbraccia le più vaste regioni delle possibilità, e i problemi polifonici non avanzano mai in primo piano.

PICCIOLI (G.) — *Intermezzi secenteschi* per Orchestra da Camera. (Carisch S. A., Milano).

Questi intermezzi, notevoli per la loro speciale ispirazione e per la realizzazione secentesca condotta con padronanza e vivezza tecnica, hanno uno stile genuino che li fa apparire schietti e di conio dell'epoca. Nel secolo musicale italiano, la virtù — ispirazione fu possente, grandissima, e il Piccioli ha saputo, con sapiente squisita abilità, far rivivere quell'arte, compiendo, dal lato culturale, vera opera d'italianità.

PICCIOLI (G.) — *L'offerta delle Rose*. Poemetto per Soprano o Tenore con accompagnamento d'Orchestra. (Carisch S. A., Milano).

Il poemetto, con versi della Negri, è per-

MUSICA ESEGUITA

O. RESPIGHI: «Lucrezia» alla Scala di Milano.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (1. a.):

È stata quella di ieri, una delle serate più emozionanti della corrente stagione, uno dei rari avvenimenti d'arte e di intellettualità sui quali si misura l'alto livello della vita spirituale, o, se più vi piace, culturale di una nazione.

... *Lucrezia* — come del resto le altre sue due opere rappresentate, *Maria Egiziaca* e *Gli Uccelli*, già note al pubblico della Scala — ha successivamente interessato e affascinato, commosso ed esaltato, ottenendo alla fine un successo completo e assolutamente convinto.

... L'animato dialogo che seguiva tra Giulio Bruto, Collatino e i figli dell'assediato di Ardea, Tarquinio il Superbo, appariva a sua volta vigorosamente scultoreo nella sua concisione, che il frequente cacinno e la sprezzante violenza del linguaggio rendono intensamente caratteristica. E questo il primo capolavoro — il secondo lo troveremo nella dimora collatina di *Lucrezia* — di ciò che si definisce pittura ambientale.

... Nella partitura di *Lucrezia* il maestro Ottorino Respighi ha indubbiamente superato per la scarnità vivacità degli scorcì drammatici, per la limpidezza delle effusioni liriche e per la sintesi esemplare — essenzialmente moderna — del pensiero e delle immagini le stesse riuscite pagine della *Maria Egiziaca* sulle quali il nuovo canto si è pure strutturalmente modellato. E ben si avvide il pubblico della grandiosità dell'affresco musicale che richiamava alla memoria gli innumeri dipinti, ispirati allo stesso storico soggetto.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (a. t.):

Ottorino Respighi vide verdianamente in questa *Lucrezia* due scene capitali e per esse dettò la musica e di esse principalmente si preoccupò: la torbida scena dell'agguato notturno tesa nello spasimo di un parossistico desiderio carnale, l'olocausto tragico della vittima di questa sozza brutalità.

... Verdianamente le ha viste, queste scene e questi personaggi e verdianamente le ha espresse: è stato, cioè, figlio all'estetica teatrale del bussetano. Ha dato sfogo al canto strofico, ha considerato la vocalità dei personaggi scenici accordandole diritto di preminenza. I contrasti di ombra e di luci li ha resi con accessi colori; gli scorcì drammatici con rapidità sintetica.

Qui va notato che la cantabilità del Respighi, non sempre sagace e geniale nel contenere la verbalità poetica nei ritmi propri e nella propria musicalità, in *Lucrezia* si è ade-

vaso d'intimi sentimenti di giocondo candore. Fra tanta musica anemica, che siamo costretti ad ascoltare, fa piacere incontrarsi, ogni tanto, con un artista, che, pur non avendo pose intellettuali, sa scrivere note che scaturiscono solamente dall'eccelsa fuoco sacro interiore.

La sincerità musicale del Piccioli, unitamente all'ampia e chiara linea costruttiva, rifugge dalle astruse e artificiose compilazioni armoniche e strumentali. L'A. dispiega il canto libero e aereato, tessendovi la trama polifonico-orchestrale quale respiro di vita.

LINO ENNIO PELILLI.

PIERNÉ (G.) — *Giration* (Diversissement choréographique). Partition d'orchestre. (M. Senart, Parigi).

Quadro coreografico breve, elegante, brioso, rifulgente per mille guizzi e luci abbaglianti. La partitura è per pochi strumenti, orchestrata con garbo, leggerezza e fine buon gusto.

Dopo una breve introduzione spunta un valzer, quasi mazurka, grazioso, che si svolge sempre più appassionatamente. Una ballerina danza con molta eleganza, ma non resiste lungamente a girare. Osservando però il roteare d'una trottola, cerca d'imitarla e vi riesce e gira sempre più rapidamente, trascinando poi con sé ballerini e ballerine in un giro vorticoso generale.

G. F.

MUSICA STRUMENTALE

G. F. GHEDINI

123857. - *Concerto a cinque* per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Pianoforte. Partitura L. 12

123838. - Parti staccate dei Fiati » 10

ACH. LONGO

123726. - *Quintetto* per 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte L. 30

123727. - Parti staccate degli Archi » 20

L. ROCCA

123848. - *Storiella* per Fagotto, 2 Trombe, Arpa e Pianoforte. Partit. in 16° L. 12

N. ROTA

123818. - *Quintetto* per Flauto, Oboe, Viola, Violoncello ed Arpa. Partit. L. 10

123819. - Parti staccate » 10

EDIZIONI G. RICORDI & C.

gusta come non mai alle leggi incontrovertibili della prosodia: ha rispettato e potenziato il valore poetico e ritmico degli accenti facendo rifiorire la parola in musica, com'è esigenza propria e bellezza squisita della lirica e dell'epica teatrale.

Da *Il Secolo-Sera*, Milano (A. BELLONI):

Vi sono pagine in cui la suggestiva smaglianza della orchestrazione respighiana lascia gli stimoli esteriori e prende corpo e si espande in anima. E anche il canto che prima era irretito dalla strumentalità, ha in *Lucrezia* snodi di lirica pura e sussivi andamenti strofici.

... La scena della casta matrona con le ancelle, scherzosa e leggera, soave e melanconica e la scena dell'angoscioso risveglio e dell'elegiaco idillio all'amato Collatino hanno limpidezza e tripudio di squisita poesia.

... Dove l'interesse del pubblico si fa più vivo è quando dall'orchestra si eleva il nobilissimo declamato affidato alla Voce e che ha sapore monteverdiano in qualche accompagnamento strumentale ma si sviluppa poi in recitativo di moderna integrazione fra musica e canto.

Da *L'Ambrosiano*, Milano (G. C. PARIBENI):

... Intravista nella sposa di Collatino il simbolo di quella femminilità che nel mondo romano fu vivente usbergo dell'onore e della fede familiare, il compositore ha circondato la sua protagonista di una espressione or tenera e affabile, ora sdegnosa e fiera e l'ha trasfigurata infine come anima eroicamente decisa a non sopportare più la compagnia di un corpo violato. Tuttavia, anche nel drammatico incalzare delle situazioni, Lucrezia parla ed agisce secondo la dignità di una matrona e non conforme agli impulsi di una eroina primitiva, ciò che avrebbe condotto facilmente ad intemperanze barbariche. Il suo pudore, trasformato in disperata energia, si esprime bene nella frase due volte ripetuta: « Tu puoi uccidermi, altro non puoi ».

La prepotente violenza di Tarquinio passa invece dalle rotte parole della sua notturna apparizione, al torbido ansare della sua brama sulle parole « Anche il dispregio che serra la bocca sdegnosa m'azizza » alla furiosa minaccia finale.

Da *Il Sole*, Milano (c. l.):

... E la musica di Respighi seconda l'azione con delle pagine più vigorose che mai, con un insistente e tenace ritmo che domina il « primo momento » di questa *Lucrezia* non privo però di sprazzi melodici limpidi ed incisivi. Al « secondo momento » invece — dopo un canto delle ancelle leggiadro e vaghissimo — l'incontro di Lucrezia con Sesto Tarquinio ed il... seguito sono le pagine migliori

dello spartito. Se insieme al tipico « Perfido, perfido » della soprano, invero magistrale, affiorano, qua e là, le ombre dei grandi musicisti del passato, la musica prosegue da sola in tono imperioso o violento, supplice o disperato fino all'inizio del « terzo momento » esso pure tragico oltre ogni dire. Basti il risveglio dell'offesa Lucrezia, schiantata dall'onta sofferta, basti il suo singhiozzo angosciato, il turbamento estremo con cui si esprime alla chiusa dell'atto (esso pure di altissima portata e più che degno) al Libertà e nel nome di Roma per giustificare gli scrosciantissimi applausi tributati dal pubblico.

Inutile dire come fu strumentato quest'atto superbamente.

Da *La Gazzetta del Popolo*, Torino (M. LESSONA):

... Ma non in questa direzione, dicevamo, sembra doversi cercare la più schietta essenza dell'opera di Guastalla e Respighi...; ciò che interessa, ciò che meglio di tutto è espresso si è l'umanità di Lucrezia, il suo dramma; eroico certo, eccezionalissimo certo, ma pur naturalmente e semplicemente umano: il dramma della donna pura, innamorata, offesa tanto atrocemente nel suo amore e nell'intimo della sua persona morale da non poter sopravvivere.

Da *La Stampa*, Torino (A. DELLA CORTE):

È in *Lucrezia*, in questa tragedia purtroppo postuma, che l'equilibrio delle espressioni e delle tecniche risulta aver trovato meglio che nelle precedenti opere respighiane. Equilibrio, concomitanza, relazioni di parola e di suono, di poesia e musica... Quante tesi, quante nobili e proficue discettazioni, intorno a questi concetti, e, sì, quanta gioia nella filosofica astrazione.

Lasciamo stavolta siffatte considerazioni e teniamoci all'empirica. Questa opera è più dell'altre drammatica, espressiva, convincente, toccante; parimenti concorrono alla sua efficienza l'interesse scenico e lo svolgimento musicale, il valore delle immagini verbali e quello delle cantilene, delle armonie, dei timbri.

Da *La Gazzetta del Mezzogiorno* (M. INCAGLIATI):

Un esame analitico della partitura s'impone quando un'opera come questa è nata nella piena ebbrezza della genialità e con la responsabilità richiesta dalla rinomanza raggiunta dall'autore.

Sono tutti e tre i momenti in aderenza con lo spirito della vicenda... V'ha in quest'opera una musicalità che accompagna Lucrezia tutta informata ad una trepidante sensibilità femminile. È qui che Respighi ha raggiunto ed espresso la più alta manifestazione del suo estro, colto in stato di grazia.

... Il lirismo si traduce in sentimento in Lucrezia. La musica non s'indugia in vane soste, non divaga, non volta mai le spalle alla affermazione dell'amore, sia pure dopo la delittuosa avventura. Qui si canta alla maniera italiana.

Nè meno riuscita è la parte affidata alla Voce in funzione di « storico ». In essa, tutta accentuazione e significazione, sembra sentir sfiorare vagamente un'aura seicentesca. E per questa cantabilità che rifugge le tortuose stradicciuole e a cui la fantasia si abbandona senza la paura e il pregiudizio che ciò possa apparire come una diminuzione artistica, il Respighi merita tutta la nostra ammirazione. Il Respighi, in *Lucrezia*, canta con la propria ispirazione e a questa dà ascolto, di questa forma il proprio nutrimento.

M. PERAGALLO: « Ginevra degli Almeri » al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (A. LUALDI):

... Innanzi tutto una musicalità facile e piena, sempre ben sostenuta nella elaborazione armonica contrappuntistica e orchestrale, da una tecnica informatissima dei portati più moderni, ma governata da un gusto assai fine e da uno spirito niente affatto proclive a seccare la gente con la solita ricerca del brutto per il brutto, e dello sgradevole e del catastrofico eretti a supremi ideali d'arte.

Bisogna poi rilevare che non si trova ombra di volgarità né di faciloneria in questo spartito; anzi, direi, vi si scorgono i segni di un certo pudore ad abbandonarsi al canto.

Le parti vocali sono trattate con naturalezza e con rispetto del periodare musicale, tanto che più d'una volta ne va di mezzo la prosodia o qualche accento drammatico cui sarebbe occorso dar rilievo.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (L. C.):

... Ed è in queste scene per l'appunto che si rivelano le native qualità del compositore. Alcuni spunti del duetto Ginevra-Costanza nel primo atto sono felicemente intonati, risuonano di valori allusivi evidenti. Il terzetto del terzo quadro, del secondo atto è spiritoso e indovinato, e armonioso nella disposizione delle voci. Peccato che a un certo punto si dissolva. Ma l'atto migliore è forse il terzo che, come architettura, come gioco di pieni e di vuoti, è in netto vantaggio sugli altri due.

Il Peragallo qui rivela doti musicali e teatrali non comuni: alcune scene corali sono squadrate con buon senso plastico, e la stessa inventiva melodica è più fresca; il ritmo, di solito uniforme, è più vivace, i colori orchestrali più accesi.

Da *La Voce d'Italia*, Roma (F. L. LUNGI):

La melodicità ha un largo posto in quest'opera; e questo, in un giovanissimo che non trascura certo il modernismo, è un titolo di merito.

Già dal primo atto questa melodicità fa la sua apparizione nel duetto fra Ginevra e Costanza. Qui ad una fattura chiara e tradizionale si unisce una delicata e bene intesa cantabilità. Questo pregio della melodia riapparirà nel secondo atto con sapore lievemente caricaturale e popolare col terzetto dei due zii e Ginevra, una delle più indovinate e piacevoli pagine dell'opera; nel duetto d'amore a chiusura d'atto fra Ginevra ed Antonio pervaso di accenti lirici: ed insisterà, episodica, per tutta l'opera.

... Ma la sorpresa maggiore è data dalla partitura. È vero che i giovani musicisti d'oggi sono chi più chi meno padroni della tecnica strumentale. Ma qui non si tratta di un pezzo solo, ma di tre lunghi atti di partitura. E Peragallo profonde in orchestra colori, ritmi, impasti, incisi, episodi, con foga e senza risparmio.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma:

Il musicista che pur ha mostrato di possedere requisiti atti a realizzare il genere caricaturale — e n'è prova indubbia la terza scena del secondo atto — ha mostrato di possedere un temperamento più rispondente al genere lirico. In questa sua prima opera ne ha dato una testimonianza ben precisa con l'intero ultimo atto e con il duetto del secondo nel quale una melodia di primaverile freschezza dà vita all'acceso canto dei due innamorati. L'una e l'altra costituiscono l'affermazione di un valore non comune e ben promettente in un giovane di appena ventisette anni.

Da *La Gazzetta del Popolo*, Torino (M. C.):

... C'è un quadro nell'opera in cui il musicista ha saputo costruire solidamente e con ricchezza e vivacità di ispirazione dando la misura delle sue possibilità future: è il terzo quadro del secondo atto, quello in cui Ginevra, uscita dalla cripta e respinta dai familiari come uno spettro pauroso, va a bussare alla porta dello zio e a quella del convento.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano.

... Il giovanissimo autore rivela un temperamento artistico nobilissimo e musicista di mano esperta, di fantasia agile e aperta alle più moderne esperienze musicali, affermando qua e là una sua personalità vigorosa. Il terzetto del terzo quadro del secondo atto e il duetto d'amore alla fine dell'atto stesso sono fra le più belle pagine dell'opera. Animatissima la scena dell'ultimo atto con un'azione corale di grande effetto.



CONCORSI

Nuovi Concorsi

⊗ **SAGRA MUSICALE DELL'UMBRIA.** — Concorso tra i compositori italiani, con un premio unico e indivisibile di L. 10 mila, oltre l'esecuzione, per un *Oratorio* che, ispirandosi alla gloriosa tradizione italiana della musica sacra, sia l'espressione del rinnovato sentimento religioso della Patria fascista. I lavori dovranno essere inviati al Presidente della Commissione in Firenze, non più tardi della mezzanotte del 30 aprile, col sistema del motto e della busta.

⊗ **OPERA NAZIONALE D. L. BOLOGNA.** — Nei giorni 14, 15, 16 maggio p. v. avrà luogo il 1° torneo per dopolavoristi delle categorie diplomati o non diplomati:

a) per *Duo Violino e Pianoforte*. Pezzi d'obbligo: *NORDIO*, Poema; *JACHINO*, Pastorale di Natale.

b) per *Duo pianistico*. Pezzi d'obbligo, per la sezione diplomati: *MARTUCCI*, Tema con variazioni; *SGAMBATI*, Gavotta. — Per la sezione non diplomati: *GURLITT*, Rondò in re magg.; *GUARINO*, La fontana della felicità.

Le domande di ammissione, su carta semplice, dovranno pervenire alla presidenza del D. L. provinciale di Bologna, alla quale si potrà chiedere programma dettagliato, non oltre il 30 aprile.

Sono in palio premi in denaro e diplomi.

⊗ **CIRCOLO DELLA STAMPA, GENOVA.** — Settimo Concorso Naz. di Pianoforte, da svolgersi nei giorni 5 a 7 giugno p. v. riservato a due categorie: a) diplomati (non prima del 1933) e non diplomati (d'età non superiore ai 30 anni).

⊗ **OP. NAZ. D. L. LA SPEZIA.** — 4° Torneo Nazionale Violinistico e 3° Torneo Violoncellistico per dopolavoristi diplomati (età massima 26 anni) e non diplomati, senza limiti di età.

Pezzi d'obbligo: *VIVALDI*, Sonata in la maggiore; *MARCELLO*, Sonata in la magg.; *GEMINIANI*, Sonata in mi bem.; *VALENTINI*, Sonata in mi magg.; oltre a due composizioni a scelta, d'autore italiano.

Ai vincitori (che parteciperanno anche ad un pubblico concerto) sono assegnati due premi di L. 700 e due di L. 500.

Le domande dovranno pervenire non oltre il 10 aprile p. v.

Esiti di Concorsi

⊗ **CONCORSO O.N.D. PER UN'OPERA LIRICA.** — La Commissione — composta dai maestri Mascagni, Zandonai, Alfano, Pizzetti (relatore), Mulè, Vitale, Labroca, Bonelli, segretari Rosini e Zilino ha giudicato che « i più dei venticinque concorrenti non hanno affatto compreso le ragioni, lo scopo, le esigenze della gara. Tra tutte le opere esaminate con la più grande diligenza e con viva speranza di trovarne almeno una meritevole del premio, qualcuna si è trovata concepita e scritta con lodevole impegno e con aspirazioni non volgari, ma nessuna, neppure fra coteste poche, rispondente al minimo di esigenze imposte dal bando del Concorso ».

⊗ **SINDACATO NAZ. MUSICISTI - E.I.A.R.** — Il Concorso di musica leggera, ha avuto il seguente risultato:

a) Canto di carattere popolareggiante: 1° premio: *Canzone romanesca* di ENNIO PORRINO; 2° premio: *Canzone popolare* di GABRIELE FRANCISI; 3° premio diviso fra le composizioni *Venezia mia* e *Boccol e Rosi* entrambe di SANTE ZANON;

b) Danze con canto e senza: 1° premio: *Mamma, Slow Fox* di ITALO ACCHIAPPATI; 2° premio diviso fra le composizioni: *Fammi tornare con te* di CARLO INNOCENZI e *T'aspetterò a Romagnano*; 3° premio: *Seduzione*, canzone tango di CLAUDIA GASPERINI;

c) pezzi caratteristici: 1° premio: *Carovaniera* di VINCENZO MANNO.

Si è deciso di non assegnare il 2° e 3° premio. Al Concorso erano pervenute in tutto 125 composizioni.

⊗ **CONCORSO NAZ. DEL BEL CANTO.** — La Commissione, presieduta dal maestro Marinuzzi, in seguito alle udizioni tenute a Firenze, ha stabilito la seguente graduatoria: 1. *ex aequo*: Ancione Emilia, soprano leggero di Milano; Polito Francesca, soprano lirico, di Caltanissetta; 2. Esca Pina, soprano lirico, Napoli; 3. Faccioli Isotta, soprano lirico, Bolo-

gna; 4. *ex aequo*: Casolaro Enzo, baritono, di Napoli; Cecchetelli Enzo, baritono, di Torino; 5. Govoni Clorinda, soprano lirico, di Ferrara; 6. Rossi Luisa, soprano lirico, di Firenze.

I vincitori hanno dato un applaudito concerto al Teatro Comunale, con partecipazione della Stabile fiorentina diretta dal maestro Mario Rossi.

La Commissione (relatore Mario Labroca), ha constatato che « il nucleo dei candidati ha presentato un materiale vocale di buona qualità, apparso però, nel maggior numero dei casi, rovinato da uno studio « inadatto, incompleto, artificiale ». La Commissione ha inoltre riscontrato una scarsissima preparazione musicale nei concorrenti; e, in particolare, abbondanza di soprani lirici, di bassi e di baritoni, assoluta mancanza di buoni tenori, mezzo-soprani e contralti ».

⊗ Il compositore torinese Mario Luigi Gallini, autore della celebre *Matchéche*, ha vinto con la canzone italiana *Bimba mia* (nella versione francese *Pour un peu d'amour*) il premio annuo di 10 mila franchi fondato da Donna Alice Viterbo Lombroso e destinato alla più bella canzone dell'annata.

Il giudizio è stato pubblico fra le sei Canzoni prescelte da apposita Commissione su 1537 presentate al Concorso.

NOTIZIE

⊗ Il Podestà di Bologna ha informato la vedova di Otorino Respighi delle onoranze che saranno rese all'illustre compositore concittadino in occasione della traslazione delle sue spoglie mortali, il 18 aprile, primo anniversario della morte, da Campo Verano di Roma alla Certosa di Bologna.

Il Comune ha già disposto per l'erezione della tomba monumentale, opera del prof. Beggelli, che sorgerà nel Campo Carducci, accanto a quella del poeta delle Odi Barbare.

Il cantore della classicità di Roma e il musicista che di Roma ha esaltato le gloriose tradizioni, riposeranno così vicini nella stessa terra che amarono in vita.

⊗ Durante le CELEBRAZIONI STRADIVARIANE a Cremona si svolgeranno, dal 28 al 30 maggio, il primo Congresso Nazionale degli Enti concertistici e la Grande rassegna dei giovani concertisti italiani.

Al Congresso, presieduto dal conte S. Martino di Valperga, sono all'ordine del giorno i seguenti temi: 1). Finanziamento e tutela morale delle Società di concerti; 2). Le Società di concerti per l'educazione musicale degli studenti; 3). Sale di concerto e scuole musicali; 4). Compito culturale dei dirigenti delle Società di concerti; 5). Presentazione e valoriz-

zazione dei giovani concertisti; 6). Canti sinfonici regionali; 7). Risultati artistici e morali del movimento concertistico italiano attuale.

Al Congresso di Luteria moderna, al quale abbiamo già accennato nel fascicolo di gennaio, si discuteranno i seguenti argomenti: 1). La luteria in rapporto alle esigenze dell'artista esecutore; 2). Eccellenza degli strumenti in rapporto al rendimento del Quartetto e dell'Orchestra moderna; 3). Legni di risonanza; influenza dei metodi di essiccazione sulle proprietà di risonanza; 4). Esame scientifico delle opere d'arte per l'identificazione; 5). Sonorità; 6). Come costruiva Stradivari e come si costruisce oggi; 7). Strumenti per l'allievo. Insegnamento della Luteria

⊗ Gli argomenti all'ordine del giorno del CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA, che si svolgerà a FIRENZE, nel prossimo maggio, sono i seguenti:

La musica d'oggi e il gusto del pubblico; Come si educa il gusto del pubblico, soprattutto nei riguardi della musica contemporanea; La musica del passato e il pubblico d'oggi; Modi e problemi di esecuzioni moderne delle opere antiche; La musica e il film.

Presiederà il Congresso, com'è noto, S. E. Ugo Ojetti.

⊗ Il MAESTRO JACOPO NAPOLI ha terminato di musicare una commedia lirica in un atto, due quadri e un intermezzo, dal titolo *Il malato immaginario*, su libretto che Mario Ghisalbetti ha tratto dalla omonima commedia di Molière.

⊗ Il cartellone dell'ARENA DI VERONA, per la prossima estate (29 luglio-19 agosto) comprende *Tosca*, col tenore concittadino Lugo, *Turandot* e *Mefistofele*. Dirigerà il maestro Gui.

⊗ SOCIETÀ INTERNAZ. DI MUSICA DA CAMERA. — Pel prossimo Festival che avrà luogo a Parigi dal 20 al 27 giugno è stabilito il seguente programma:

Primo Concerto Sinfonico: Starokadomsky (Russia), *Concerto*; Von Hanneheim (Romania), *Fantasia* per orchestra d'archi; Fitelberg (Polonia), *Concerto* per violino e orchestra; Souris (Belgio), *Omaggio a Babeuf* per strumenti a fiato e batteria; Rosenberg (Svezia), *Sinfonia Concertante*; Malipiero (Italia), 2° *Sinfonia*.

Secondo Concerto Sinfonico: Haba (Cecoslovacchia), *Ouverture* dell'opera *Nova Zemé*; Françaix (Francia), *Concerto* per piano e orchestra; Paz (Argentina), *Passacaglia*; Eisler (Germania), due Pezzi estratti dalla *Sinfonia Deutsche Symphonie*; Valls (Spagna), *Concerto* per quartetto e orchestra; Zebre (Jugoslavia), *Toccata*.

Primo Concerto di musica da camera: Honneger (Svizzera), 2° *Quartetto*; Toyama (Giap-

pone), *Voix de Yamato* per soprano, flauto, clarinetto, basso e violoncello; Reiner (Cecoslovacchia), *Nonetto*; Homs (Spagna), *Duo* per flauto e clarinetto; Busch (Inghilterra), *Konzerstück* per violoncello e piano; Schmitt (Francia), *Suite en rocaille*.

Secondo *Concerto di musica da camera*: Verness (Ungheria), 2° *Quartetto*; Schacht (Germania), *Due Pezzi* per clarinetto e piano; Milhaud (Francia), 9° *Quartetto*; Apostel (Austria), 4 *Canzoni*; Badings (Olanda), *Trio* con piano.

Terzo *Concerto di musica da camera*: Macconchy (Irlanda), 2° *Quartetto*; Milojevitch (Jugoslavia), *Smorfie ritmiche* per piano; Beck (Svizzera), *Serenata* per flauto, clarinetto e piccola orchestra d'archi; Dallapiccola (Italia), *Il paradiso è all'ombra delle spade*, per tre pianoforti; Larson (Svezia), *Divertimento* per piccola orchestra.

Come si vede parteciperanno al Festival ben 19 nazioni: la Francia con tre compositori; l'Italia, la Germania, la Spagna, l'Ungheria, la Svezia, la Svizzera, la Cecoslovacchia, con due; e la Russia, la Rumania, la Polonia, il Belgio, l'Inghilterra, l'Ungheria, l'Austria, l'Olanda, l'Irlanda, l'Argentina, il Giappone, con un solo compositore.

Un CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ORGANO E DI MUSICA SACRA si terrà pure a PARIGI dal 17 al 20 maggio. Il Papa, al quale è stato sottoposto il programma, ha colto l'occasione per esprimere il desiderio che i testi del Motuproprio di Pio X (1903) e della recente Costituzione apostolica « *Divini cultus sanctitatem* » (1928) sieno studiati e illustrati durante il Congresso.

L'ISTITUTO JAQUES DALCROZE (44, Terrassière) di GINEVRA (al quale si può chiedere programma dettagliato), svolgerà dal 2 al 14 agosto un Corso di vacanze di Ritmica-musica, suddiviso nelle seguenti categorie: a), per professori diplomati del metodo; b), per antichi allievi privi di diploma; c), d'informazioni generali; d), d'informazioni pedagogiche.

Particolare importanza avrà quest'anno la grande stagione d'opera primaverile al COVENT GARDEN di LONDRA, perchè una parte di essa si svolgerà nel periodo delle feste per l'incoronazione di Giorgio VI.

Si daranno 19 opere in italiano, francese e tedesco oltre una nuovissima di Eugenio Goessens (*Don Giovanni*) su libretto di A. Bennet.

Tra i direttori figurano i maestri Salli, Beecham, Furtwängler, Reiner, Gaubert, Wolff e Goessens. Le opere italiane prescelte sono: *Otello*, *Aida*, *Falstaff*, *Don Pasquale*, *Turandot*.

LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI VIENNA dal 1930 ad oggi si è notevolmente arricchita. Per quanto riguarda la musica i manoscritti sono passati da 7 mila a 28 mila; i testi musicali stampati da 12 mila a 39 mila; i libri e li-

bretti da 2.500 a 14 mila. Il numero di fotografie di manoscritti è attualmente di ben 48 mila pezzi.

FRANZ LEHAR ha informato che il suo ultimo lavoro sarà un romanzo musicale, da un libro di Paul Benoit.

Vienna commemorerà il 70° ANNIVERSARIO del celebre valzer *Il bel Danubio blu*, che J. Strauss, che allora aveva 42 anni, fece udire per la prima volta il 15 febbraio 1867.

Il FESTIVAL DI SALISBURGO, al quale abbiamo già accennato nei precedenti fascicoli, si svolgerà dal 14 luglio al 31 agosto. Toscanini dirigerà *Falstaff*, *Fidelio*, *Il Flauto magico*, *I Maestri Cantori*; Bruno Walter, *Don Giovanni*, *Euryante*, *Nozze di Figaro* (in italiano), *Orfeo ed Euridice*; Knappertsbusch, *Elettra* e *Cavaliere della Rosa*.

Si daranno inoltre sei concerti orchestrali diretti rispettivamente da Toscanini (*Messa di Requiem* di Verdi, Mozart e Brahms), da Walter (Mozart e Brahms), e da Knappertsbusch (Beethoven e Strauss).

Il progetto per l'erezione d'un MONUMENTO NAZIONALE A BERTHOVEN IN GERMANIA sta per realizzarsi, dopo aver dormito tanti anni negli archivi. La statua di tre metri di altezza, che lo scultore Breuer ebbe il tempo di terminare quasi interamente prima della sua morte avvenuta nel 1929, sarà completata da uno dei suoi migliori allievi. Prima d'essere installata, sarà esposta, durante la prossima estate, nello Stadgarten di Bonn. Di là verrà trasportata su un'altura nei pressi del Reno dove dominerà tutta la vallata.

DIVERSE DISPOSIZIONI RIGUARDANTI LA MUSICA sono state prese in GERMANIA. Si è proibito ai compositori nazionali di assumere pseudonimi di risonanza straniera. Si è imposto agli organizzatori di concerti di musica seria di presentarne i rispettivi programmi alle autorità competenti due settimane prima, per la approvazione.

Allo scopo di sviluppare maggiormente il canto corale si è stabilito un programma d'azione per il quale: a) ciascuna città di almeno 50 mila abitanti dovrà possedere una grande associazione corale che dovrà periodicamente far udire le *Messe* e le *Passioni* di Bach e di Mozart e gli *Oratorii* di Haendel, Haydn, Beethoven e Brahms; b) ciascuna città di minore importanza dovrà costituire un coro misto che si dedicherà specialmente allo studio del canto popolare, non esclusa però l'esecuzione di lavori classici adatti alle sue possibilità; c) saranno istituite in tutto il Reich scuole di canto e popolari di musica che dovranno formare i futuri coristi e i futuri maestri.

A proposito dello sviluppo che il CANTO CORALE HA IN GERMANIA, informiamo che quest'anno si celebrerà il 75° anniversario della

NECROLOGIO

Il 22 febbraio si è spenta in Montana (Svizzera) la giovane esistenza di JOANNE CLAUSETTI TOMLINSON, moglie adorata del dott. Eugenio Clausetti, direttore della Filiale di Londra della Casa Ricordi, e nuora del comm. Carlo Clausetti, uno dei Gerenti della nostra Casa e nostro amatissimo direttore.

Ad entrambi ed alle famiglie Clausetti e Tomlinson inviamo le nostre affettuosissime e commosse condoglianze.

ERNESTO TAGLIAFERRI

A poco più d'un mese di distanza dalla morte di Tirindelli, dobbiamo registrare quella di un altro popolarissimo melodista, del maestro Ernesto Tagliaferri, avvenuta a Napoli il 6 marzo c. m. Nato nella stessa città nel 1891, egli possedeva quella schietta vena melodica che costituisce la caratteristica più affascinante delle canzoni napoletane. Popolarissimo, autodidatta, egli fu uno dei più caratteristici esponenti, come compositore del genere, dell'ultimo decennio. Musicò principalmente poesie di Bovio e di Murolo. Tra le sue più recenti canzoni va ricordata l'*Ultima tarantella*, il maggior successo della Piedigrotta dell'anno scorso.

A Torino, il 19 febbraio u. s., la celebre ballerina ROSINA VIALE, nata a Pancalieri nel 1847, che, ai suoi tempi, conobbe i trionfi del palcoscenico.

Condoglianze vivissime inviamo alla famiglia De Feo, per la morte del maestro FRANCO DE FEO, musicista compositore, avvenuta a Giovinazzo il 19 febbraio. Egli fu anche apprezzato collaboratore della nostra rivista.

A Bologna, il 7 marzo, PIERETTO BIANCO (il suo vero nome era Piero Bortoluzzi Bianco), geniale pittore e soprattutto scenografo di valore altissimo. Come tale aveva svolto la sua attività al Metropolitan di Nuova York, alla Scala ed al Reale dell'Opera.

Il 9 del c. m., a Napoli, travolto da un'automobile, è rimasto ucciso il noto regista GASPARE BARTEA. Pieno di attività e di zelo, esercitava la sua professione con ingegno e competenza. Attualmente era scritturato al S. Carlo di Napoli. Non aveva ancora sessant'anni. Vivissime condoglianze.

Il 10 c. m. è morto a Budapest (ov'era nato 79 anni or sono) il ben noto violinista EUGENIO HUBAY.

Aveva iniziato la carriera di concertista in Ungheria. Ultimamente si era dedicato all'insegnamento del violino.

Federazione delle Società di canto corale. Si riuniranno a Breslavia, per l'occasione, ben 140 mila cantori residenti in Germania ed altri 10 mila di società tedesche all'estero. Si avranno tre esecuzioni speciali, a ciascuna delle quali parteciperanno da 35 a 40 mila persone.

L'INSEGNAMENTO DELLA MUSICA IN POLONIA sarà riorganizzato su nuove basi. Le istituzioni attualmente esistenti verranno divise in tre distinte classi: Conservatori, Istituti e Scuole di musica. I primi saranno enti secondari in cui l'insegnamento comprenderà tutte le branche: composizione, esecuzione, pedagogia. Gli Istituti avranno un carattere professionale, mentre le Scuole assumeranno il compito di fornire cognizioni generali agli allievi.

Da una relazione del signor P. KERJENTZEFF, PRESIDENTE DEL COMITATO DELLE ARTI DELL'U.R.S.S., rileviamo come in quella nazione, oltre la grande orchestra sinfonica di Mosca (di 130 musicisti) ne esistono altre 20 nelle principali città, oltre a 42 d'istrumenti popolari.

Col proposito di migliorare l'educazione musicale dei fanciulli più dotati, il CONSERVATORIO DI STATO DELL'U.R.S.S. ha organizzato una sezione giovanile, affidata al m.^o Savchinsky. Per lo scambio annuale dei tre migliori Conservatori (Leningrado, Mosca e Kieff) che deve aver luogo a Mosca, detta scuola dovette inviare dodici ragazzi tra i quali quattro (rispettivamente di 9 anni, di 13, di 13 e di 6 anni e mezzo) sono non soltanto notevoli pianisti, ma compositori che rivelano già qualità melodiche e di buon gusto. Da ricordare anche un cellista (Damia Chaffran) per la sua tecnica diabolica e la sua maturità artistica precoce.

La scuola comprende 340 alunni, dei quali 40 formano il coro; gli altri si dividono in due parti quasi uguali tra i pianisti e l'insieme di altri strumenti.

PAUL HINDEMITH parteciperà nel prossimo aprile al Festival di musica da camera organizzato dalla Fondazione Coolidge, eseguendo il suo concerto per viola e orchestra già presentato al Festival di Venezia nel 1936.

A. DUBENSKY

Capriccio per Ottavino e Pianoforte

Riduzione dell'A. dall'Orchestra

(123448) L. 6

EDIZIONE RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

- GARGIULO (T.) (E. R. 1899). *Seconda Sonata*.
(B) L. 3,—
PAGANINI (N.) (E. R. 1853). *Sei Capricci per Violino*.
Libera trascrizione di Al. Longo. (B) L. 8,—

DUE PIANOFORTI

- PAISIELLO-BRUGNOLI (E. R. 1818). *Concerto per Pianoforte ed Orchestra*. Integrazione e riduzione per due Pianoforti di A. Brugnoli (due esemplari).
(B) L. 14,—

CANTO E PIANOFORTE

- BENINTENDE (P.) (123816). *Sedici Canti popolari calabresi* - raccolti, trascritti ed armonizzati. (A) L. 8,—
HILLI (V.) (123884). *Canto per tutte (MS-Br)*. Serenata-Fox. Versi di Fouché. (A) L. 5,—
— (123886). *Non domandar perché (MS-Br)*. Canzone-Valse. Versi di Fouché. (A) L. 5,—
GHEDINI (G. F.) (123901). *Canto con angelo in voce al mare...* (S-T). Versi di M. M. Bolardo (dal «Canzoniere»). (A) L. 5,—
— (123902). *Dattile a piena mano e rose e zigli...* (S-T). Versi di M. M. Bolardo (dal «Canzoniere»). (A) L. 5,—
GUBITOSI (E.) (123878). *Mattalino (S-T)*. Versi di U. Beni. (A) L. 5,—
PIZZETTI (I.). *Due Poesie di Giuseppe Ungaretti*, musicate per voce di Barlono e quattro strumenti (Violino, Viola, Violoncello e Pianoforte). Riduzione di M. Zanoni.
— (123919). 1. *La Pietà*. (A) L. 8,—
— (123813). 2. *Trasfigurazione*. * * * 5,—
— (123807). *Die Ioni greci*, per Soprano solista, Coro ed Orchestra - da «La festa delle Panatenee»: 1. Inno a Pallade Atena (da Omero) - Traduzione di R. Cantarella. - 2. Inno a Colono (da Sofocle) - Traduzione di E. Bignone. Riduzione di M. Zanoni. (A) L. 8,—
TEDOLDI (A.) (123928). *Rio Bo (S-T)*. Versi di A. Palazzeschi. (A) L. 4,—

CANTO SOLO (o Mandolino)

- AHLERT (F. E.) (123934). *Prendi il mio cuore*. Fox trot (MS-Br). Versi di E. Fran. (A) L. 1,50
HOLLANDER (F.) (123943). *Paradiso*. Canzone-Valse (MS-Br) (dal film «Champagne Waltz»). Versi di Evelina Levi. (A) L. 1,50

CANTO

con accompagnamento strumentale

- PIZZETTI (I.). *Due Poesie di Giuseppe Ungaretti*, musicate per voce di Barlono e quattro strumenti (Violino, Viola, Violoncello e Pianoforte):

1. La Pietà.

- (123808). Partitura. (A) L. 8,—
— (123809). Parti staccate degli Archi. * * * 6,—
2. *Trasfigurazione*.
— (123811). Partitura. (A) L. 5,—
— (123812). Parti staccate degli Archi. * * * 5,—

VIOLINO

- POLO (E.) (E. R. 1881). *Il Picchettello* (staccato e violante). Esercizi, Scale e Studi. (B) L. 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

- BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1806). *Concerto per Violino ed Orchestra*, Op. 61. Riduzione e Revisione (Polo). (B) L. 7,—
GUBITOSI (E.) (123875). *Notturmo*. (A) L. 5,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- ZANDONAI (R.) (123800). *Concerto andaluso*, per Violoncello e piccola Orchestra. Riduzione dell'Autore. (A) L. 15,—

CLARINETTO E PIANOFORTE

- MONTI (V.) (123820). *I Cardus*. Trascrizione di A. Parrò. (A) L. 5,—

CORNO

- ROSSARI (G.) (E. R. 1907). *Dodici Studi melodici per Corno a squillo*. (B) L. 2,—
ZANELLA (A.) (E. R. 1908). *Cinque Studi per Corno in Fa*. (B) L. 5,—

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

- ALFANO (F.) (123717). *CYRANO DE BERGERAC*. Fantasia sul I. e II. Atto (Calotta). (A) L. 10,—
ZANDONAI (R.) (123785). *LA FARSA AMOROSA*. Sinfonia (Calotta). (A) L. 10,—

JAZZ-ORCHESTRA

- NATIO (I.) (123845). *Ephix*. Fox trot. (A) L. 6,—
— (123820). *Ridi! Fox trot*. * * * 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

- AUTERI MANZOCCHI (S.). *Il Canto nella sua essenza artistica e scientifica*. Prefazione di S. E. Umberto Giordano. (N. Zanichelli, Bologna).
HUSCHKE (K.). *Johannes Brahms als Pianist, Dirigent und Lehrer*. (Fr. Gutsch, Verlag, Karlsruhe).
MOSES MORTON (J.). *The Record Collector's Guide*. (College of the City, Nuova York).

- ZANIER (F.). *Come costruisce un violino*. (Libr. Internat. Treves, Genova). L. 15,—

CANTO E PIANOFORTE

- AUTORI DIVERSI. *Fino la Fanteria*. 10 Canzoni patriottiche per solo canto o mandolino. (Tip. S. Picone, Napoli). L. 2,50
BALDACCIO (B.). *Liriche infantili*. (Stab. Mignani, Firenze). L. 6,—
BILLI (V.). *Combattì e spera*. Canzone. Versi di G. Carli. Riduzione a 4 Voci. L. 3,— *Primavera fiorentina*. Canzone. Versi di G. Carli. Riduzione a 4 Voci. L. 3.— (R. Maurri, Firenze).
BONA (G.). *Midi, Lirica*. Parole di Leconte de Lisle. — *Je rêve*. Poemetto. Parole di P. Fort. — *Il fiore di pesca*. Lirica, da un testo cinese. — *Ninna nanna dotorosa*. Lirica. (G. Zanibon Padova, Clasio. L. 6,—
BROOKS (E.). *The strange funeral*. (New Music, San Francisco).
BURKHARD (W.). *Das Gesicht Jesajas*. (Hug & Co., Zurich).
DELAGE (M.). *Trois Chants de la Jungle*. (M. Senart, Paris).
FRONTINI (F. P.). *Antiche Canzoni di Sicilia*. (S. A. Carisch, Milano). L. 15,—
GEISER (W.). *Duos Chanzons Romantiches*. (Hug & Co., Zurich).
HIPPMANN (S.). *Francouzské balady*. (Hudebni Matice, Praha).
HÖFFLER (J.). *Quatre Poemes*. (M. Senart, Paris).
JORI (F.). *Inno Ecclesiastico*. (Castelloni, Jori & Co., Lodi).
ROCCHI-BURLAMACCHI (G.). *La marcia del nuovo fiore*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
THIENEMANN (H.). *Achtentse Lieder und Gesänge*. (Hug & Co., Zurich).
VELLONES (P.). *John Slog 35*. *Diversissements pour Chant et Orchestra*. Prose de G. De Volzina. Réduction.

MUSICA PER ORGANO

- *Biblioteca Cecilia* (Bottazzo, Dagnino, Dobici, Mattei-Gentili, Mercanti, Ravanello). (Associat. Santa Cecilia, Roma). L. 10,—
FINO (G.). *Sainte Jeanne*. Libera parafrasi dell'inno di S. Giovanni Battista. (G. Zanibon, Padova) L. 6,—
— *Lodate Maria*. Variazioni sinfoniche. (G. Zanibon, Padova). L. 15,—
MESSIAEN (O.). *La Nativité du Seigneur*. Neuf Méditations. (A. Leduc, Paris).
RAVANELLO (O.). *Tema e Variazioni in Si min*. (G. Zanibon, Padova). L. 15,—
— *Adorazione*. (G. Zanibon, Padova). L. 8,—

PIANOFORTE A DUE MANI

- AUTORI DIVERSI. *Folkstänze*. (D. Richter, Leipzig).
BALDACCIO (B.). *All'uscita dalla scuola*. Piccolo pezzo caratteristico. (Stamperia Mignani, Firenze). L. 3,—
CASELLA (A.). *Sinfonia, Arioso, Toccata*. (S. A. Carisch, Milano). L. 10,—
CELLA (G.). *Quadro antico*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
CHAVEZ (C.). *Seven Pieces*. (New Music, S. Francisco).
CHOPIN (F.). *Pièces diverses* (Fantasie, op. 49; Barcarolle, op. 60; Berceuse, op. 87; Tarentelle, op. 43; Allegro de concert, op. 46). (A. Cortot). (M. Senart, Paris).
FRESCORALDI (G.). *Toccata e Canzone per Organo*. Trascrizione di G. Benvenuti. (S. A. Carisch, Milano). L. 8,—
FRIBOULET (G.). *Quatre Pièces*. (M. Senart, Paris).

- FROBERGER (J.). *Meister des Cembalo*. Nach den ältesten vorlagen herausgegeben von H. Schultz. (C. F. Peters, Leipzig).
GIACCHINO CUSENZA (M.). *Piccola serenata*. L. 4,—
— *Poemetto*. L. 5,— *Allegretto con sasso*. L. 4.— (A. Forlivesi & C., Firenze).
GROVERMANN (C. H.). *2^a Suite*. (Afa-Verlag H. Dönbeneil, Berlin).
HERMANN (K.). *Leichte Tanz- und Spielstücke aus drei Jahrhunderten*, herausgegeben von. (Hug & Co., Leipzig).
MASSARANI (R.). *Tre Preludi*. (S. A. Carisch, Milano). L. 8,—
MINEO (E.). *Serenata alla bambola*. (S. A. Carisch, Milano). L. 4,—
MOHAUPT (R.). *Die Gaunerstreiche der Courache*. (A. Fürstner, Berlin).
MORTARI (V.). *Sei Pezzetti (Preludetto; Canzone; Marcetta; Siciliana; Pastorelle; Mazurka)*. (S. A. Carisch, Milano). Ciascuno L. 2,—
MOTTU (A.). *Libre d'heures*. (M. Senart, Paris).
SACCHI (E.). *Quattro piccoli Pezzi*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
SMETANA (F.). *Böhmische Tänze*. Herausgegeben von W. Niemann. (C. F. Peters, Leipzig).
SZALOWSKI (A.). *Melodie*. (Max Eschig, Paris).
TANSMAN (A.). *Novellettes*. (Max Eschig, Paris).
VIDUSSO (C.). *Fantasia cinese*. (G. Zanibon, Padova). L. 10,—
WOOLLETT (H.). *Prelude en re mi*. (M. Senart, Paris).

DUE PIANOFORTI

- PICK-MANGIAGALLI (R.). *Humoresque per Pianoforte e Orchestra*. Riduz. (S. A. Carisch, Milano). L. 20,—
TURENI-BORMIOLI. *Sonata in re bem. magg.* (S. A. Carisch, Milano). L. 12,—

CHITARRA

- MURTOLA (G.). *12 Composizioni originali*. (A. Vizari, Milano). L. 25,—

MUSICA SINFONICA

- BACH-LA ROTELLA. *Largo* dalla «Toccatà e Fuga in Do magg.» per Organo. Trascrizione per Orchestra. (A. & G. Carisch & Co., Milano). L. 8,—
CORELLI (A.). *Christmas Concerto* (Concerto Grosso N. 8). (W. G. Whitaker). Part. I, II. (University Press, Oxford).
GENTILI (A.). *Danza ieratica*. Partitura. (S. A. Carisch, Milano).
HERRMANN (B.). *Sinfonietta*. (New Music, San Francisco).
LA ROTELLA (P.). *Corseresca*. Grande Suite sinfonica in 5 tempi: I, IV e V tempo. (S. A. Carisch, Milano).
PICK-MANGIAGALLI (R.). *Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello*. Partitura. (S. A. Carisch & Co., Milano).
FORRINO (E.). *Sinfonia per una fiaba*. Partitura. (S. A. Carisch, Milano). L. 25,—
RICHTER-HAASER (H.). *Kleines Konzert in C moll*. Partitur. (E. Eulenburg, Leipzig).
SANMARTINI (G. B.). *Sinfonia in Do magg.* Trascrizione di F. Torrefrancia. (S. A. Carisch, Milano). L. 12,—
SELVAGGI (R.). *Preludi alla Messa Antoniana*. Partitura. (S. A. Carisch, Milano). L. 15,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

Sinfonie, Ouvertures, Preludî celebri

PER PIANOFORTE A DUE MANI

(Ricchi volumi coi ritratti degli autori)

VOL. I. — CIMAROSA, *Giannina e Bernardone*. - *Le trame deluse*. - *Il Matrimonio segreto*. - *Le Astuzie femminili*. - *Gli Orzi e Curiazi*. - *Il giorno felice*. - *Artemisia*. - PAISIELLO, *Il Barbiere di Siviglia*. - SPONTINI, *La Vestale*. - *Fernando Cortez* (E. R. 1271)

VOL. II. — MOZART, *Idomeneo*. - *Il Ratto dal Serraglio*. - *L'Impresario*. - *Le Nozze di Figaro*. - *Don Giovanni*. - *Così fan tutte*. - *Il flauto magico*. - *La Clemenza di Tito* (E. R. 1272).

VOL. III. — CHERUBINI, *Lodoiska*. - *Elisa*. - *Medea*. - *L'Osteria portoghese*. - *Le due Giornate o il Portatore d'acqua*. - *Anacreonte*. - *Faniska*. - *Gli Abencerragi* (E. R. 1273).

VOL. IV. — WEBER, *Rübezahl*. - *Jubel* (Ouverture). - *Der Freischütz*. - *Preziosa*. - *Eurianta*. - *Oberon* (E. R. 1274).

VOL. V. — MORLACCHI, *Francesca da Rimini*. - ROSSINI, *L'Italiana in Algeri*. - *Il Barbiere di Siviglia*. - *La Gazza ladra*. - *Semiramide*. - *L'Assedio di Corinto*. - *Guglielmo Tell* (E. R. 1275).

VOL. VI. — HÉROLD, *Zampa*. - *Le Pré aux Clercs*. - MEYERBEER, *Roberto il Diavolo* (Preludio). - *Gli Ugonotti* (Preludio). - *Struensee*. - *Dinorah*. - *Per l'Esposizione di Londra 1862* (E. R. 1276).

VOL. VII. — BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*. - *Norma*. - MERCADANTE, *I due Figaro*. - *Ismalia*. - *Elena da Feltre*. - *La Schiava Saracena* (E. R. 1277).

VOL. VIII. — DONIZETTI, *Anna Bolena*. - *Faust*. - *Gemma di Vergy*. - *Linda di Chamounix*. - *Don Pasquale*. - *Maria di Rohan* (E. R. 1278).

VOL. IX. — VERDI, *Oberto Conte di S. Bonifacio*. - *Nabucodonosor*. - *Giovanna d'Arco*. - *Luisa Miller*. - *La Traviata* (Preludio Atto I). - *La Traviata* (Preludio Atto III). - *I Vespri Siciliani*. - *Aroldo*. - *Un Ballo in maschera* (Preludio). - *Macbeth* (Preludio). - *La Forza del destino*. - *Aida* (Preludio) (E. R. 1279).

VOL. X. — AUBER, *La Muta di Portici*. - *Fra Diavolo*. - CAGNONI, *Michele Perrin*. - PEDROTTI, *Fiorina*. - *Tutti in maschera*. - ROSSI LAURO, *Il Domino nero* (E. R. 1280).

VOL. XI. — BOITO, *Mefistofele* (Preludio). - FACCIO, *I Profughi Fiamminghi* (Preludio). - *Amleto* (Preludio Atto III). - GOMES, *Salvator Rosa*. - MANCINELLI, *Cleopatra* (Intermezzi) Ouverture. - PONCHIELLI, *I promessi sposi*. - *I Litvani*. - *A Gaetano Donizetti*. *Cantata* (Preludio). - *La Gioconda* (Preludio). - *Il Figliuol prodigo* (Preludio Atto IV) (E. R. 1281).

VOL. XII. — WAGNER, *Rienzi* (Ouverture). - *Il Vascello Fantasma* (Ouverture). - *Il Vascello Fantasma* (Preludio Atto II). - *Tannhäuser* (Ouverture). - *Tannhäuser* (Preludio Atto III). - *Lohengrin* (Preludi Atto I e III). - *Tristano e Isotta* (Preludio Atto I). - *I Maestri Cantori* (Preludi Atto I e III). - *La Walkiria* (Preludio Atto II). - *Parsifal* (Preludio Atto I) (E. R. 1282).

I volumi I a VIII, X e XI L. 7.—; I volumi IX e XII, L. 10.—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.

Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo
Via S. Raffaele.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.

TORINO.

Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.

Tedeschi e Oberanu - Corso Vitt. Em., 26.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

LIPSIA.

G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.

Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue
de la Pépinière.

NEW YORK.

G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.

G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio 3.

Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.

Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici,
Via Marsala.

Soc. An. Naz. del Grammofono - Via Domenico
menichino, 14.

Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Cas-
tello, 16.

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbersi

oppure

permuterebbersi con beni
immobili Liguria pari valore

Scrivere:

ENRICO HAUPF.

Salita Santa Caterina, 5

GENOVA

MUSICA CORALE

A. BIZZELLI

Due Cori:

122548. - 1. *Ninna-nanna greca*, su antica
poesia popolare greca, traduzione di P.
Bondioli (per Bassi I e II, con Solo
di MS). Partitura L. 3,—

122550. - 2. *Il serpente a sonagli*. Versi di
« Sto » a 4 Voci miste. Partit. L. 6,—

V. MORTARI

Due divertimenti a 4 voci miste, su
canzoni popolari lombarde.

122536. - 1. *E l'han ciamai Pierino*. Par-
titura L. 5,—

122538. - 2. *Bella, se vuoi venire*. Parti-
tura L. 4,—

V. VENEZIANI

Tre Cori, a voci d'uomini, sole.

120535. - 1. *Canto elegiaco* (di F. Finzi)
L. 6,—

120536. - 2. *Lamento* (di Tumiati) L. 6,—

120537. - 3. *Al silenzio* (di Tumiati) » 7,—

In vendita anche le parti staccate

EDIZIONI G. RICORDI & C.



PUBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE

ANNO · XIX · NUMERO · IV · APRILE · MCMXXXVII · XV

Tassa pagata per supplemento

OPOPEPTOL



**Mangiare sufficientemente:
sta bene!**

ma quel che più importa è di assimilare
quanto si mangia perchè il nostro organismo
se ne avvantaggi.

Una regolare assimilazione avviene solo
mediante una completa digestione.

**Una completa digestione è
sempre assicurata dall'uso
dell' OPOPEPTOL**
20 GOCCIE DOPO I PASTI



DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
MILANO

FABBRICA DI APPARECCHI
ED ACCESSORI PER FOTO-
GRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE
DELLE MIGLIORI MARCHE



NUOVI DISCHI TOSCANINI

**E L'ORCHESTRA FILARMONICA
SINFONICA DI NEW YORK**

L'ITALIANA IN ALGERI, Rossini,
ouverture DB 2943

SEMIRAMIDE, Rossini, ouverture DB 3079
/3080

**VARIAZIONI SU UN TEMA DI
HAYDN** (*Corale S. Antonio*),
Brahms, op. 56 DB 3031
/3032

LA VII SINFONIA IN LA MAGG.,
Beethoven, op. 92 DB 2986
/2990

LOHENGRIN, Wagner, preludio a. I DB 2904

IL CREPUSCOLO DEGLI DEI, Wagner, «L'Alba» e «Viaggio
di Sigfrido al Reno» DB 2860

IL CREPUSCOLO DEGLI DEI, Wagner, «Viaggio di Sigfrido
al Reno» • **LOHENGRIN**, Wagner, preludio a. III DB 2861

IDILLIO DI SIGFRIDO, Wagner DB 2920
/2921

PREZZO DEL DISCO DB L. 30



ARTURO TOSCANINI

Audizioni e cataloghi gratis presso i Rivendi-
tori autorizzati in tutte le città d'Italia.



**DISCHI
LA VOCE DEL PADRONE**

PUBBLICAZIONI DIDATTICHE PER STRUMENTI A FIATO di A. CARDONI

Introduzione allo Studio dei seguenti strumenti:

- E. R. 739. - del Saxofono L. 8,-
 E. R. 896. - del Flicorno Contrabbasso in Si bem. a 3 e 4 pistoni. L. 7,-
 E. R. 897. - del Contrabbasso ad ancia L. 7,-
 E. R. 898. - dei Flicorni gravi bassi in Mi bem. e Fa a 3 e 4 pistoni. L. 7,-
 E. R. 1029. - Idem (t. portoghese) L. 7,-
 E. R. 915. - dell'Oboe. L. 8,-
 E. R. 927. - della Tromba in Si bem. grave (e Mi bem. e Fa) L. 6,-
 E. R. 932. - dei Flicorni Soprano, Contralto, Tenore e Baritono. Metodo completo per le Scuole popolari. L. 8,-
 E. R. 1224. - della Cornetta o Flicorno Soprano, Contralto e Tenore. L. 8,-
 E. R. 1225. - Idem (t. portoghese) L. 8,-
 E. R. 1226. - della Tromba in Fa o Mi bemolle. L. 8,-
 E. R. 1227. - Idem (t. portoghese) L. 8,-
 E. R. 1228. - del Trombone Tenore e Flicorni Baritono e Basso. L. 8,-
 E. R. 1229. - Idem (t. portoghese) L. 8,-
 E. R. 1230. - del Corno. L. 8,-
 E. R. 1232. - del Flicorno Sopranino in Mi bem. L. 8,-
 E. R. 1248. - del Flauto e Ottavino L. 8,-
 E. R. 1249. - del Clarinetto. L. 8,-

Le prime gioie. Florilegio melodico italiano.

Per Clarinetto:

- E. R. 943. - 1° Album L. 7,-
 E. R. 944. - 2° Album. L. 7,-

Per Cornetta:

- E. R. 930. - 1° Album L. 6,-
 E. R. 931. - 2° Album. L. 6,-

- E. R. 1222. - Lo Stile. Esercizi e Studi per Tromba. L. 6,-
 E. R. 1223. - Idem (t. portoghese) L. 6,-

- E. R. 1231. - *Le promiscuità estetiche.* Contributo critico agli studi della Strumentazione per Tromba e Cornetta. L. 8,-

La Scuola del Bel Canto italiano, ad uso dei giovani.

- E. R. 942. - Per Clarinetto. L. 8,-
 E. R. 1010. - Per Clarinetto e Pianoforte. L. 8,-

Per Cornetta Si bem. e Flicorno Soprano:

- E. R. 928. - 1° Album L. 8,-
 E. R. 929. - 2° Album. L. 8,-

Per Cornetta Si bem. e Flicorno Soprano con Pianoforte:

- E. R. 979. - 1° Album. L. 8,-
 E. R. 1075. - 2° Album. L. 8,-

Per Saxofono contralti:

- E. R. 1258. - 1° Album L. 10,-

La Scuola degli Unisoni generali per le nascenti Bande.

Ventisette piccoli studi sui ritmi più comuni, compresi gli arpeggi e gli accompagnamenti:

- E. R. 952. - Fasc. 1. - Strumenti in Do (Chiave di Sol). L. 4,-
 E. R. 953. - Fasc. 2. - Strumenti in Mi bem. (Leghi) (Chiave di Sol). L. 4,-
 E. R. 954. - Fasc. 3. - Strumenti in Si bem. a scrittura acuta e grave. L. 4,-
 E. R. 955. - Fasc. 4. - Strumenti in Si bem. a media estensione (Chiave di Sol). L. 4,-
 E. R. 956. - Fasc. 5. - Strumenti in Mi bem. (Ottoni) (Chiave di Sol) L. 4,-
 E. R. 957. - Fasc. 6. - Strumenti in Do (Chiave di Fa). L. 4,-
 E. R. 958. - Fasc. 7. - Strumenti in Do gravi (Chiave di Fa) L. 4,-
 E. R. 959. - Fasc. 8. - Guida per Maestro. L. 10,-

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

C. AUGUSTO TALLONE

PERITO IN PIANOFORTI

PRESSO LA R. CORTE D'APPELLO DI MILANO

Attestato di tecnico accordatore

della Casa BECHSTEIN



RAPPRESENTANTE DI
BÖSENDORFER

COMPRA - VENDITA
RIPARAZIONI
PIANOFORTI DI MARCA

MILANO

VIA V. BELLINI, 11 - Telefono 71-461

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ P. A. MOLINA

CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da
stampa e da scrivere - andanti,
mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

Y

SEDE
MILANO

VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920

Stabilimento: VARESE - Telefono 10-28

IL MUSICISTA

ORGANO UFFICIALE DEL SINDACATO
NAZIONALE FASCISTA DEI MUSICISTI

esce il 30 di ogni mese

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

ROMA

Via Toscana, 5

DIRETTORE: GIUSEPPE MULÉ
DIRETTORE RESP.: ALBERTO GHISLANZONI

Un numero L. 1.50 - Arretrato L. 3

PREZZO D'ABBONAMENTO

Per l'anno: L. 16 (Per gli iscritti al Sindacato Musicisti: L. 8).

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,50
ESTERO: L. 2, -

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8, -
ESTERO: " L. 22 " L. 12, -

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

G. TERALDINI. — Giovanni Legrenzi	Pag. 125
RIVISTA DELLE RIVISTE: Lettere di C. Gomes. - Italia. - Estero	" 132
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Rassegne e Convegni	" 137
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (R. SCHNABL-ROSSI). - Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN)	" 144
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale. - Musica strumentale da camera - Musica eseguita	" 149
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	" 157
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 160

BRANO MUSICALE

M. CASTELNUOVO TEDESCO: *Lucertolina*, per Pianoforte.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO ALLA SCALA DI MILANO

L'AMORE DEI TRE RE di I. MONTEMEZZI

Tre atti di S. BENELLI L. 50 - L. 4

TEATRO S. CARLO DI NAPOLI

PALLA DE' MOZZI di G. MARINUZZI

Tre atti di G. FORZANO L. 50 - L. 4

TEATRO BELLINI DI CATANIA e MASSIMO DI PALERMO

LIOLÀ di G. MULÉ

Tre atti di A. ROSSATO dalla commedia di Pirandello L. 50 - L. 4

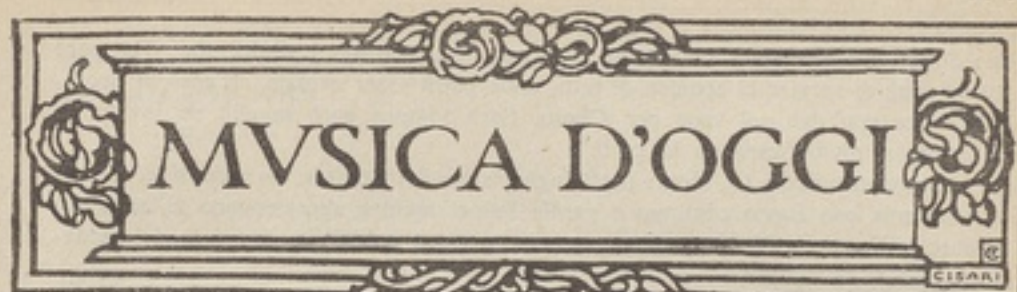
TEATRO VERDI DI SALERNO

LA FARSA AMOROSA di R. ZANDONAI

Tre atti e cinque quadri di A. ROSSATO (da P. de Alarcon) L. 50 - L. 4

I prezzi indicati si riferiscono allo spartito per Canto e Piano ed al libretto.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO



GIOVANNI LEGRENZI

Francesco Caffi nella sua bell'opera *Storia della Musica nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia* ricorda che Giovanni Legrenzi « uomo nell'arte sua veramente insigne » nacque a Clusone (Bergamo) verso il 1625. Lo afferma poscia allievo o di Rovetta o di Pallavicino; notizia questa che però non appare esatta perchè non risulta che il Legrenzi, innanzi assumere le funzioni di organista a Santa Maria Maggiore in Bergamo, si sia portato nella città lagunare a compiere i propri studi.

Quale primo organista della celebrata Basilica bergamasca ed *Accademico eccitato* (!) nel 1655 — appresso Alessandro Vincenti — pubblicava egli *Harmonia d'affetti devoti* a due, tre e quattro voci (op. III) « consacrata all'A. S. del Signor Principe Alessandro Farnesi di Parma » con una *dedicatoria* ultra settecentesca che rinunciò a riportare tanto appare enfatica.

Nel 1660 il Legrenzi si trovava già al servizio dell'Accademia dello Spirito Santo in Ferrara, ove rimase circa un ventennio, ed in tale qualità — presso Francesco Magni detto Gardano, celebre editore veneziano — dava in luce: *Sentimenti devoti* (op. VI) « espressi con musica a due o tre voci e col Basso continuo ».

Poco appresso (1662) faceva seguire una raccolta di *Compiete* con le *Lettonie* et *Antifone* a 5 voci (op. VII) dedicate al Marchese Hippolito Bentivoglio. Si ha poscia notizia dei *Sacri e Festivi Concerti* (Messe e Salmi) a due chori con stromenti a beneplacito (op. IX - 1667) « consecrati all'Altezza Elett.le del Ser.mo Ferdinando Maria Duca dell'Alta e Bassa Baviera e del Palatinato ». In fine a quest'opera è impressa un'interessante *avvertenza* la quale vien riportata perchè denota una manifesta latitudine ammessa dall'autore nell'esecuzione delle varie composizioni in essa contenute. La qual cosa contrasta al certo con l'ortodossia verbale di taluni i quali, in musica — specie se storica — non ammettono se non l'assoluto immanente. Principio, però, ormai sorpassato anche questo.

Ed ascoltiamo il Legrenzi:

« L'intenzione dell'autore di quest'opera è stata di farla a due Chori di potersene servire così in un corpo, come separati, et anco senz'organo. Ve n'ha aggiunto un altro di cinque stromenti a beneplacito, nel quale non troverai una stretta obbligazione quando entra anch'esso a ragion di Choro, non avendo mantenuto la realtà

a 13 per sfuggire quei movimenti che non incontravano i di lui fini. Ha pure hauta mira di servire al comodo di tutti, onde potrà esser cantata, in caso di necessità, anco con una sol voce per Choro. Sarà sempre però meglio se invece di minorar, si moltiplicarono le parti. »

Stampate presso G. Monti in Bologna, sono del 1670 le *Acclamazioni devote* a voce sola con Basso continuo e parole latine, mentre appartengono all'anno seguente le *Sonate* a due, tre, cinque e sei stromenti pubblicate per cura del medesimo editore bolognese.

« Genere di musica affatto inusitato fino a lui » disse uno storico, il Mastrigli, a proposito di queste *Sonate*. Per la verità occorre ricordare invece che P. Ludovico Grossi da Viadana, in siffatto genere, parecchi anni innanzi, aveva raggiunto risultati non meno notevoli ed evidenti.

Quale autore di drammi teatrali, dal 1662 con *Nino il giusto* rappresentato in Ferrara, al 1684 col *Publio Elio Pertinace* eseguito al Teatro di San Salvatore in Venezia, la storia enumera ben diciassette opere di Giovanni Legrenzi: le quali vennero rappresentate e riprodotte successivamente, oltre che sui teatri delle due città nominate, pure a Brescia, a Verona ed a Mantova. Fra esse per l'appunto occupa un posto distinto quel *Totila* che venne rappresentato nel 1677 al Teatro Grimani di San Giovanni e Paolo in Venezia.

Nella primavera del 1891 questo *dramma per musica* divenne oggetto di speciale attenzione da parte di chi detta la presente *memoria*. E ciò per arrivare ad una rievocazione che fu delle prime — in ordine di tempo — apparse in Italia.

L'incipiente *Schola Cantorum* della Basilica di San Marco — della quale, quattro anni più tardi, doveva assumerne la direzione Don Lorenzo Perosi — si accingeva a presentarsi in un *Concerto storico* di musica sacra e profana della scuola veneta, che dal secolo XVI arrivasse alla fine del sec. XVIII. Nel programma di quel Concerto, di Legrenzi, vennero comprese, per l'appunto, le *Sinfonie* e l'*Aria* di Belisario tratte dal *Totila*, nonché un *Salmo* « Nisi Dominus » per coro, organo ed archi.

A rendermi edotto dell'importanza del *Codice* della Biblioteca Marciana in cui, per intero, è trascritto il dramma di Matteo Noris con la musica dell'insigne compositore bergamasco, fu Taddeo Wiel, il quale, in un suo diligente catalogo dei *Codici contariniani*, rilevava appunto le caratteristiche del pregevole manoscritto. Per tal modo pagine importantissime dell'opera citata furono portate sin da allora — e più tardi anche a Roma ed a Milano — con notevole successo innanzi al pubblico. Oggi una di esse, l'*Aria* di Belisario, nella riduzione per canto e piano, vien pubblicata nelle edizioni di Casa Ricordi.

Intorno al *Totila* contenuto nel *Codice contariniano CCCCLX* della Marciana, dopo aver riportato i nomi dei personaggi storici e mitici del dramma, notava il Wiel: « *Sinfonie* al principio degli atti, *ritornelli*, *arie*. Lo stromentale è a 5 parti. L'accompagnamento è di B. C. ma spesso è stromentale. In qualche punto (come nell'*Aria* di Belisario) *trombe sole*, che poi s'uniscono allo stromentale. Le voci concertano.

« Le *Sinfonie* al principio dell'atto secondo e dell'atto terzo si trovano nello spartito alla fine del primo e del secondo atto.

« Di quella dell'atto terzo è scritto solo il basso. Il Torneo è alla fine dell'atto medesimo. »

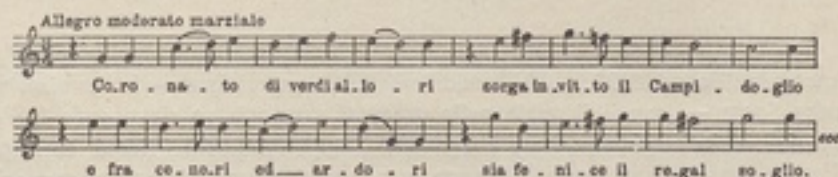
A questo punto ne sembra opportuno riportare il testo dell'*Aria* di Belisario che la musica di Legrenzi illustra e commenta, al certo in modo efficacissimo e con risonanza quasi eroica.

Recit.:

*Tosto dal vicin bosco
De le cesaree squadre
Venga non poca parte; e del mio brando
Altre attendano i cenni: e sovra un letto
Di lauri sanguinosi,
Stanca la Gloria in quest'eroe riposi.*

Aria:

*Coronato di verdi allori
Sorga invitto il Campidoglio;
E fra ceneri ed ardori
Sia Fenice il regal soglio.
Spennata omai la gloria de' tiranni
L'aquila torni ad impennarsi i vanni.*



Singolare la circostanza che nel libretto del dramma *Totila* stampato in Venezia nel 1677, ed al presentè posseduto in Roma dal benemerito musicologo Dottor Ulderico Rolandi, oltre non figurare il nome del compositore della musica, siano compresi versi che nel Codice contariniano della Marciana non risultano musicati.

Infatti nel dramma di Matteo Noris, fra le due sestine cantate da Belisario, è inclusa una quartina del vecchio Senatore Servio la quale si palesa di non scarsa importanza, pur rispetto al significato ideologico di essa.

Vien riportata:

« *Resta o gran Duce, io vidi
Del tuo vasto pensier parto Gigante.
Se già spirò cattivo
Ripullular il Lazio redivivo.* »

« Come nell'anno 1685 — a detta del Caffi — da Vice Maestro venne elevato all'ufficio di Maestro della Cappella ducale succedendo a Natale Monferrato, il Legrenzi avventurar mai più non volle alle vicende del teatro il suo nome per tante ragioni assai giustamente onorato, e la penna drammatica per sempre depose. »

Seguiamolo quindi nella nuova fase della sua vita d'uomo e d'artista.

È bene notare intanto come il Legrenzi fosse sacerdote, e malgrado la vita brillante cui doveva adattarsi, prete rettilissimo.

Narra il Caffi sul di lui conto.

« Le pubbliche esultanze fatte in Venezia nell'anno 1687 per l'acquisto ottenuto dalla Repubblica della Morea, e singolarmente della città di Patrasso e di Napoli, furono occasione al maestro insigne di nuove distinzioni. Imperciocchè apposite sue nuove composizioni per la Cappella (e fra queste un *Te Deum* che fu allora meraviglioso) gli meritavano, unito a nobilissime lodi, un aumento di stipendio « dato alla persona, non alla carica, avuto riguardo al merito, fatiche et condizioni del soggetto ».

« Uomo di squisito gusto e di vivere assai colto e gentile fu il Legrenzi; il quale apriva bene spesso la sua casa a solenni trattenimenti di musica, anche, nè di rado, brillar facendo in essi alcune sue or vocali, or sinfoniche apposite composizioni.

« La *Pallade veneta* rende lungamente conto d'una fra le più scelte accademie domestiche del maestro Legrenzi, nella quale si distinsero tre sorelle francesi sotto gli occhi dei loro genitori. *Tre sirene*; anzi *Tre Gratie*, lo scrittore di *Pallade* le intitola: le quali cantarono *duetti* e *terzetti* in lingua francese, composizioni del Sg. Giambattista Lulli di Parigi. » Racconta poi il Caffi d'un concerto di strumenti composto dal medesimo Legrenzi per quell'occasione.

•••

Ancora nell'anno 1892, pubblicando in Venezia una rivista — la *Scuola Veneta di Musica Sacra* — quegli il quale nella presente memoria va rievocando la figura artistica dell'eminente compositore bergamasco, opportunamente ridotti dalla partitura d'orchestra per voci pari ed organo, e pe' suoi scarsi aderenti e seguaci (si viveva ancora in Beozia allora) stampava tre *Salmi* che — pel semplice fatto che l'Archivio della Cappella di San Marco, come di tanti altri maestri, nulla possedeva del Legrenzi, aveva avuto modo di trascrivere da alcuni ricchi esemplari manoscritti esistenti nella Stadtbibliothek di Breslau. E notava altresì, chi scrive, come alcuni biografi del Legrenzi avessero detto essere stato egli « uno di coloro che diedero impulso e sviluppo allo stile chiesastico concertante per voci e strumenti. »

« Nulla in esso della polifonia contrappuntistica della scuola veneta cinquecentesca — dicevo nel 1892 — nulla che possa ricordare il fare indeciso e barocco di qualche composizione del Rovetta — creduto suo maestro — e del Monferato — di lui antecessore; ma un'espressione musicale piena d'energia, di robustezza e d'ispirazione.

« Sfrondata dalle fioriture e dai ritornelli eccessivi, e fors'anche arbitrari tanto in onore a' quei giorni, nelle composizioni sacre del Legrenzi rimane e si mantiene una linea melodica ampia, fervida e decisa. Egli preferì il genere corale con accompagnamento d'archi ed organo; il che, nel modo col quale trattò ed amalgamò fra di loro simili elementi, impresse alla sua musica un carattere maestoso, forse qualche volta ridondante, sempre però robusto, energico ed elevato. Non dirò che lo stile sacro usato dal Legrenzi sia preferibile alla classica polifonia del secolo precedente; ma indubbiamente, dalle svenevolezze, dai capricci pseudo-religiosi di alcuni suoi predecessori e dei tanti che gli succedettero, la distanza che lo separa non è poca, e l'ideale sacro mantenuto costantemente in più nobile sfera liturgica. »

TENORI

ORGANO

Man.

Org.

BASSI

Org.

Afferma il Caffi che fra le composizioni sacre di Legrenzi più lodate « non deesi passare in silenzio quella *Messa da requiem* inver solennissima con cui nel marzo del 1688 si pianse la morte di Carlo Pallavicino. Va poi ricordato che l'Archivio della Cappella Musicale lauretana possiede il *Librone* manoscritto d'una *Messa* a cinque voci, recante la data del 1689, offerto dal Legrenzi alla Madonna di Loreto, con una commovente dedicatoria filiale.

La *Messa* suddetta, trascritta in partitura moderna dal maestro Corrado Barbieri, già Vice Direttore della Cappella lauretana, oggi insegnante armonia e contrappunto al R. Conservatorio di Firenze, presenta senza dubbio non poco interesse. Ma, concepita non nello stile concertante, bensì in quello polifonico, tradisce qualche povertà contrappuntistica. E si comprende.

L'arte somma dei maestri romani e veneziani, alla fine del sec. XVII, era ormai sul declinare, e non è a meravigliare se d'innanzi alla *Messa* in istile polifonico del Legrenzi devesi confermare questa circostanza facilmente rilevabile anche in altre composizioni del genere, dovute a maestri a lui contemporanei di altre diverse scuole. Tuttavia l'esempio addotto è degno di attenzione, malgrado i due errori che vi si incontrano.

SOPRANI ALTI
TENORI
QUINTO BASSI

San - ctus San - ctus Dominus De - us
San - ctus San - ctus Dominus
San - ctus
San - ctus Dominus Deus Sa - ba - oth
Deus Sa - ba - oth San - ctus Do - minus Deus Sa - ba - oth
Sa - ba oth San - ctus Sanctus Dominus Deus Sa - ba.oth
San - ctus Dominus De - us Sa - ba.oth
San - ctus Do - minus Deus Sa - ba.oth

Giovanni Legrenzi ebbe allievi di larga fama. Sopra a tutti com'aquila vola Antonio Lotti. Altri ancora — fra di essi — nel campo dell'arte si affermarono magnificamente. Sono a ricordarsi Giuseppe Boniventi, Giovanni Varischino, Don Giovanni Sebenico, Domenico Gabrieli, Antonio Biffi e Carlo Pollaroli.

E singolare poi rilevare come lo stile del maestro — specie nella musica strumentale — abbia fatto scuola in quegli anni: tanto che lo stesso Alessandro Scarlatti, del pari che Giovanni Hasse il Sassone, se ne mostrarono imbevuti.

In questi ultimi tempi — e in Italia ancora — si ebbero delle esumazioni, interessanti, non v'ha dubbio — le quali vennero presentate per vere e proprie rivelazioni di precursori di riforme venute di poi. Io, vado più in là con le mie osservazioni. La conoscenza intima vera e reale dell'arte di Giovanni Legrenzi, specie nel campo strumentale e concertistico, ci porterebbe assai più addietro colle nostre indagini e deduzioni, e varrebbe a modificare radicalmente parecchie leggende antiche e... moderne che si sono venute a mano a mano creando.

E per oggi chiudo questo scritto col medesimo ritratto che del Legrenzi ha tracciato il Caffi nella citata *Storia della musica in Venezia*.

« Certa vivacità di cuore, certo brio naturale di spirito che faceangli tener felicemente, e sempre con decoro, un piede nella Chiesa, uno nel teatro, rendeano Legrenzi inclinevole senza sforzo alle gentilezze sociali, però senza punto deviare dai doveri del suo carattere e del suo grado. La lettura del testamento che di sua mano egli scrisse e presentò il 12 maggio 1689 al notaio di Venezia Cristoforo Brembilla, è una descrizione perfetta dell'animo di quest'uomo dabbene e grazioso.

« Con questo egli, per una parte, in varie misure, a ciascuno de' suoi congiunti provvede; e singolarmente al nipote che con lui viveva, Giovanni Varischino, figlio d'una Bartolomea sua sorella, il quale da lui posto alla scuola del suo succes-

sore, il famosissimo Lotti, divenne poi anch'egli un Maestro di Cappella distinto. Per altra parte lascia il suo grande breviario e duc. 30 all'amico prete Bernardino Sartorato che gli copiava la musica; l'orologio venutogli da Parigi (forse dono d'alcun personaggio distinto) all'altro amico Pompeo Mosca; la copia delle sue musiche sacre già approntate, alla Cappella Ducale (1); la fruttiera d'argento più grande sulla quale aveva già fatto incidere le iniziali G. F. P. al cantore della Cappella Gio. Francesco Pattavino da Kyper; alla sua buona scolarotta nell'Orfanotrofio de' Mendicanti, che preso avea il velo monastico in S. Francesco di Chioggia, Maria Cleonice Mille — pel puro e sincero suo affetto per essa — l'anello di sette gemme di cui soleva egli fregiarsi le dita; ed alla giovane Morosina che in casa del suo mecenate il Procuratore Valiero teneasi, e ch'era pure sua allieva nel canto, il suo arpicordino. Ordina alline d'essere tumulato nella Chiesa de' Preti dell'Oratorio detto di S. Maria della Fava. Il giorno 26 maggio 1690 fu l'ultimo della vita di quest'uomo veramente degno della generale ammirazione.

« Della di lui persona conserva pregevole immagine l'Accademia Filarmonica di Bologna appartenente alla copiosa collezione di ritratti di musicisti illustri legatale dal P. Martini che del Legrenzi fu grande estimatore. »

La figura artistica e l'opera di Giovanni Legrenzi meriterebbero al certo uno studio storico ed estetico ampio e completo. Auguro che altri, col tempo, vi arrivi. Come si vien facendo per Monteverde, anche per l'insigne clusonese — e qui vorrei includere pur Francesco Cavalli — sarebbe doverosa una rivendicazione, non soltanto dal punto di vista culturale, ma benanco pratica, reale e tangibile (2). Quando chi scrive — e son passati oramai venticinque anni — ebbe a portare all'Augusteo di Roma l'*Incoronazione di Poppea* del grande cremonese nella trascrizione di Gaetano Cesari interpreti Rosa Raisa, Giuseppe Kaschmann ed Alfredo Zonghi, nessuno voleva ammettere quello che in pochi sostenevamo, e cioè che l'opera di Monteverde, a quasi tre secoli di distanza, avrebbe potuto affrontare un'altra volta, e con sicurezza di riuscita, la prova della scena.

Oggi sappiamo che durante il Maggio fiorentino l'*Incoronazione di Poppea*, per la revisione di Giacomo Benvenuti, verrà rappresentata al Giardino di Boboli. Seguendo questo esempio, perchè non si potrà riprodurre a Roma, alla Basilica di Massenzio, durante l'Esposizione Universale del 1941, *Totila* di Giovanni Legrenzi? In quell'ambiente grandioso e suggestivo la fantasia d'un regista ed il polso e la dottrina d'un maestro direttore, avrebbero modo di esplicitare le proprie possibilità e le proprie vedute, creando un tutto d'una bellezza incomparabile.

Espongo l'idea! Ai giovani fattivi di raccoglierla e tradurla in atto.

GIOVANNI TEBALDINI.

(1) Di queste musiche, purtroppo, nell'Archivio della Cappella Marciana, alla mia andata colà nell'ottobre del 1889, non ho trovato traccia. - *gf*.

(2) Al *Concerto storico* del 20 marzo 1891 al Liceo Musicale B. Marcello di Venezia vennero eseguiti un duetto tratto dall'*Incoronazione di Poppea* e la Scena degli incantesimi dal *Giason* di Cavalli. Ricordando quella remota circostanza, devo far notare che alla morte di Ottorino Respighi, in qualche giornale si lesse come l'illustre e compianto maestro meditate di compiere un viaggio... a Vienna per recarsi a consultare l'originale del *Giason*.

Sarebbe stato un viaggio inutile perchè l'originale del dramma di Cavalli trovasi, non a Vienna, bensì alla Laurenziana di Firenze dove, al tempo del *Concerto storico veneziano*, lo stesso ho avuto modo di consultarlo. - *gf*



Lettere di Carlo Gomes

Mancava un ampio volume biografico e musicologico intorno a Carlo Gomes, che tanta parte ebbe non solo nella storia della musica nel Brasile, ma anche nella diffusione dell'opera in Italia nella seconda parte dell'Ottocento. La *Rivista brasileira de musica* dedica un enorme fascicolo, circa cinquecento pagine, alle origini, alla fortuna, all'analisi delle opere, alle relazioni del compositore, ai ricordi che i suoi contemporanei serbarono di lui, alle lettere di affari o affettuose ch'egli scrisse a editori, impresari, familiari, parenti. Tale volume, che sarà consultato con utilità per la più minuziosa conoscenza dell'uomo e dell'artista, contiene anche un numeroso fascio di lettere agli editori Ricordi, i quali largamente concorsero alla divulgazione delle opere di lui in Italia. Vi si raccolgono notizie che lumeggiano i tempi, l'attività, i pensieri di lui.

Cercando i cantanti più atti al suo *Salvator Rosa*, scriveva al Tornaghi, alto funzionario di Casa Ricordi, nel '73: « Desidero che tu prenda in considerazione l'artista che deve fare la parte di Gennariello; essa è una parte importantissima e ci vuole un soprano leggero di molto talento e franchezza sulla scena. Sarei contento della Valeria, quella che cantò il paggio del *Ballo in Maschera* alla Scala. Tocca ora a te a trovarmi, o la Valeria in persona, o... qualche cosa di simile!... Per Masaniello (Baritono) mi abbisogna un buon artista italiano — dico italiano e mi spiego. — In questa parte vi son recitativi importantissimi, e se l'artista non pronuncia bene... che figura fa il povero autore? Io non trovo conveniente affidare la parte di un personaggio tanto conosciuto come Masaniello, ad un artista che non pronuncia bene che solo Rrrrrrr. I Giraltoni e i Maurel sono eccezioni! ».

Aveva da fare con quello scapigliato d'un Ghislanzoni, nello stesso anno: « Ho avuto, da più mesi, molta prudenza col Ghislanzoni riguardo a questo *Salvator Rosa*, ma disgraziatamente questa mattina il Ghislanzoni ha ripetuto una delle sue scene di violenza ed io perdetti la pazienza. Ghislanzoni intende di essere assoluto, e non vuol ascoltare alcuna

mia piccola osservazione. E così non possiamo andar avanti ».

Curava anche la messinscena e il vestiario dei cantanti, ('74): « Junca e Giraltoni sono due artisti rispettabili, ed io sono della loro opinione che Masaniello nel 3° atto deve venire (nella scena del delirio) vestito da spagnuolo, un dipresso di Salvatore, quindi se non insisti ancora in contrario, è necessario aggiungere nel libretto la dichiarazione che occorre, per non parere al pubblico un arbitrio dell'artista. Io ho sempre immaginato quella scena con Masaniello vestito a corte; allora è giusto che si dica: « Cogli abiti scomposti », mentre il vestito da pescatore è già scomposto in natura! E poi ciò che io ho immaginato è anche storico ».

Mostrava consapevolezza del proprio valore e guidava con accortezza la sorte delle sue opere, ('74): « Se il *Salvator Rosa* non è degno di essere presentato alla Scala in Carnevale al colto pubblico, lasciatelo stare, non mancano opere nello stabilimento Ricordi che possono contentare gli esigenti. Io però non desidero essere la bestia espiatoria, sacrificando in autunno un'opera nuova che ebbe un tale successo entusiastico, del quale io vado superbo. Conosco molto bene il pubblico della Scala, e so benissimo l'importanza che darebbe al mio povero lavoro, anche con qualsiasi compagnia in autunno ».

Ricorreva a strumenti d'eccezione per determinati effetti: « Ho scritto anche all'Impresa della Scala facendo osservare, in tempo utile, l'occorrenza di una Gran Cassa doppia per l'effetto dei colpi di cannone sul palcoscenico. Questa Gran cassa deve essere di un metro e mezzo quadrato, dimensione necessaria riguardo alla vastità del palco scenico della Scala, e per maggior effetto del rimbombo, posta in qualche elevatezza. A Genova lo trovai già fatto questo speciale strumento, ma alla Scala non esiste, e bisognerà assolutamente mandare qualcuno a Genova per il modello oppure farsi prestare dal Taddei (il che trovo difficile) ».

Al pari di altri operisti anch'egli soffriva delle beghe dei corridoi teatrali. Così scriveva a Giulio Ricordi ('74): « Prima dell'andata in scena del *Salvator Rosa* alla Scala io sapevo

che l'opera non avrebbe avuto il successo che meritava, e tu stesso lo sapevi! Qualunque sia il merito della musica, qualunque fosse l'esecuzione, il risultato che ebbe era digià decretato! Bisogna assolutamente che io faccia per cento, per ottenere 50! La stampa tutta, il pubblico medesimo di Milano (cosa incredibile!) è avverso a me; ed è perciò che io ho tanto insistito per non dare, al meno per ora, il *Salvator Rosa* alla Scala! Non farti illusioni che la riproduzione alla Scala non sia stata fatale a me: — purtroppo lo fu ed ora il male è fatto, e non vedo rimedio! Qui a Trieste si legge i giornali e tutti sono pressoché impressionati da quanto si è scritto sul mio conto, e per maggior mia disgrazia, ogni giornale dà, solo a me tutti i torti persino quelli amici della Casa Ricordi! Io sono alquanto mortificato di queste ingiustizie, e tanto di più mi fa soffrire quando vi penso le strombettate che si è fatto tempo addietro, per altre musiche che non hanno certo il merito della mia!... Perdonami la poca modestia, ma è così! Qui a Trieste può darsi che l'opera in questione abbia un successo migliore di quello di Milano, ma il giudizio dei Milanesi non mi ha fatto che del male! Oltre questo rischio, vi è qui un partito contro l'Impresa che cercherà certo di diminuire il merito dello spettacolo! Io sono però preparato a tutto, e con coraggio! ».

Recatosi a Torino, nel '75, constatava altre beghe: « Devi però notare che l'Impresa è qui odiata a morte, e perciò vi fu nei primi atti qualche incaricato di zittire. Alla 2ª recita sparirà anche questa contrarietà ed il trionfo sarà completo. Oltre l'inaspettata indisposizione di Patierno, vi è là l'indisposizione del pubblico contro l'Impresa per impegni mancati nella stagione in corso! ».

I libretti e i librettisti gli davano non poche ansie, ('75): « Caro Tornaghi, ho trovato e sto trovando molta difficoltà nella forma del libretto della *Maria Tudor* e di ciò mi sono accorto nel musicarlo! La maniera di fare, tanto di Praga quanto di Boito, è strana e laconica in modo da imbarazzare il maestro più volenteroso. Io però non perdo coraggio e proseguo, ma molto lentamente! ».

E già deplorava la deficienza dei cantanti: « Capisco la scarsità dei buoni artisti al giorno d'oggi, ma pensando che questo *Salvator* disgraziato possa poco a poco essere dimenticato preferisco arrischiarlo a Napoli, ben inteso che la compagnia di quest'anno non sia assolutamente di così detti: *Cani!*... ».

Antico, antichissimo motivo, quello della rarità dei cantanti ottimi!

DIFFONDETE

« MUSICA D'OGGI »

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, fasc. 1° 1937.

C. PERINELLO: « *L'Amfiparnaso* », di H. Vecchi. (Bibliografia, analisi del libretto, caratteristiche musicali, propositi per una valorizzazione e ricostruzione dell'opera). — G. DE SAINT-FOIX: *Pergolesi*. (Sulla musica strumentale e da chiesa). — F. GALLI: *Le Sueur*. — L. ROGNONI: *Ricostruzione dell'« Oca del Cairo » di Mozart*. — G. GAVAZZENI: *I quindici anni della « Débora e Jable » di Pizzetti*. — G. PANNAIN: « *Giuditta* » di Honegger ed « *Aeneas* » di Rousset. — G. FUMAGALLI: *Musica per arpa*.

La Rassegna Musicale. - Torino, marzo 1937.

F. FANO: *Alcuni chiarimenti su Vincenzo Galilei*. — G. GAVAZZENI: *Dimitri Sciostakovich*. — R. ARNHEIM: *Musica senza esecutore*. — EDIT.: *Voci aggiunte a un Dizionario dei Musicisti italiani contemporanei* (P. Ferro; N. Sanzogni; S. Fuga).

Bollettino mensile. - Milano, febbraio 1937.

A. CAPRI: *G. B. Lully e l'opera francese*.

Il Resto del Carlino. - Bologna, 11 marzo 1937.

GAJANUS: *Pratica concertistica da rifare* (meno esibizionismo e più serietà da parte dei concertisti).

Corriere Padano. - Ferrara, 23 marzo 1937.

J. EVOLA: *Il pericolo wagneriano*.

La Nazione. - Firenze, 17 marzo 1937.

A. BONAVENTURA: *Verdi e il libretto dell'« Otello »*.

Note d'Archivio. - Roma, gennaio - febbraio 1937.

R. CASIMIRI: *Tre Girolami Frescobaldi coetanei negli anni 1606-1609*. — E. FAUSTINI FASINI: *Leonardo Leo e la sua famiglia*. (Accertamenti biografici: figliuolo di Corrado e di Rosabetta Pinto; convittore, non « figliuolo », del Conservatorio della Pietà dei Turchini, non trovandosi nelle condizioni prescritte dal Regolamento; forse compì gli studi nel 1713, dopo aver fatto rappresentare nel teatrino dell'istituto il suo secondo oratorio *Il trionfo della castità di S. Alessio*; licenziato, sposò la diciassettenne Anna Lovi; ne ebbe cinque figli. Con questi documenti cade l'affermazione di Giacomo Leo, biografo di Leonardo, essere questi un antenato di lui, e restano corrette

altre notizie). — R. CASIMIRI: *I diarii sistini*. — R. CASIMIRI: *Telepatie... musicali*. (Documentazione di così dette « telepatie », o plagi, in pezzi di Armando Antonelli e del Casimiri, dello stesso Antonelli e G. Mercanti, di Antonelli e Perosi, di Palestrina e Gaetano Capocci).

Bollettino Ceciliano. - Roma, febbraio 1937.
C. RESPIGHI: *I cecilianci ricordino!* — X. MATHIAS: *Il congresso d'organo di Strasburgo*.

Il Musicista. - Roma, febbraio 1937.
G. UBERTONE: *Per l'educazione formativa nelle scuole di musica*. (A proposito del noto articolo di Pizzetti apparso sulla « Tribuna » e da noi riassunto nel fascicolo di gennaio). — A. BRUGNOLI: *Il Concerto* (si parla dell'organizzazione concertistica).

Rassegna Dorica. - Roma, marzo 1937.
V. DI DONATO e M. RINALDI: « *Ginevra degli Almiri* » di Peragallo. — U. ROLANDI: *I librettisti di fronte a « Ginevra degli Almiri »*. — M. SAINT-CYR: *José Iturbi*.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, marzo 1937.
V. RAELI: *Esperienze giovanili, melodrammatiche e sinfoniche* (« *Ginevra degli Almiri* » di M. Peragallo). — M. RINALDI: *Confronti utili di E. Porrino, Igor Markevitch e di altri*.

La Tribuna. - Roma, 12 marzo 1937.
A. GASCO: *L'autore della Lucia esteta chiaveggiante*.

L'Arte Pianistica. - Napoli, marzo 1937.
Col sottotitolo di Bollettino Didattico Bibliografico, il maestro Alessandro Longo riprende la pubblicazione della vecchia Rivista, iniziandola con un articolo dal titolo *Ricominciando... Divagazione strumentale*.

Il Roma. - Napoli, 18 marzo 1937.
C. SAVASTANO: *Il soggiorno d'un musicista napoletano nell'incanto di Anacapri* (Si parla di Francesco Santoliquido).

Il Popolo di Sicilia. - Catania, 16 marzo 1937.
A. SANGIORGI: *L'opera musicale di Giuseppe Malè*.

L'Unione Sarda. - Cagliari, 14 marzo 1937.
N. VALLE: *Romanità nella musica sarda* (a proposito di uno studio di G. Gabriel).

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1937.

J. GAUDEFRUY-DEMOBYNES: *L'influenza della musica sulla pittura simbolista*. (Nell'anima dell'uomo la musica è l'arte per eccellenza d'espressione del pantelismo. Nessuno meglio di Wagner ha presentato le possibilità della musica. Egli vedeva nella musica l'arte eminentemente sintetica, nella quale la visione poetica si fonde con quella pittorica e con la quale egli realizzava l'unione di tutte le arti. Tutta la sua opera non è che simbolo; ciascuno dei suoi motivi conduttori desta in noi un sentimento o una idea. Tali sono precisamente le caratteristiche che riscontriamo nei pittori simbolisti. Essi applicano alla pittura la proprietà della musica. Ne fanno un'arte non imprecisamente definita, ma indefinita, non fotografica, ma indecisa, suggestiva, evocatrice, non naturalista, ma artificiale e idealista, non oggettiva ma soggettiva, nel dominio non della chiara coscienza dell'incoscienze, un'arte di sogno e d'immaginazione, di mistero, di evasione dal reale, sintetica e pantelistica, dove tutto è simbolo).

A. MANTELLI: *Una nuova trascrizione orchestrale della « Chaconne » di Bach, quella di Casella*. — E. CLOSSON: *E. Napravnik*. — WYSCHNEGRADSKY: *La musica a quarti di tono e il mezzo della sua pratica realizzazione*. — L. ALBERT: *Omaggio di Triton alla memoria di Ferroud e di Lazar*. — J. BRUYR: *Musicoflatella*.

febbraio-marzo 1937.

M. DUPRÉ: *A. Guilmant*. (Nel centenario della nascita. « Aveva un raro istinto della registrazione. Possedendo una conoscenza approfondita dell'orchestra e dell'organo, sapeva tener conto delle possibilità di ciascun strumento e delle condizioni acustiche del luogo del concerto »). — J. BONNET: *A. Guilmant*. (« Egli ha portato all'apogeo la nostra scuola d'organo e le ha conquistato l'incontestabile supremazia nel mondo intero »). — N. DUPOURCQ: *Le grandi forme della musica d'organo*. (Il preludio e la fuga, la musica a programma, la musica descrittiva, il tema libero). — W. APEL: *Novità sulla musica per organo in Francia al XVI sec.* (Sul manoscritto 2987 della Bibl. di Stato a Monaco). — DANIEL-LESUR: *Schütz*. — CH. VAN DEN BORREN: *I Salmi di J. van Nuffel*.

Revue Grégorienne. - Parigi, gennaio - febbraio 1937.

L. BRON: *Gli impropri del venerdì santo*. — J. GAJARD: *Nozioni sulla ritmica*.

Le Guide Musical. - Parigi, febbraio-marzo 1937.

A. LAURENT: *la musica del medio evo*.

Le Guide du Concert. - Parigi, 19, 26 febbraio; 5, 12 marzo 1937.

P. SOCCANNE: *M. Clementi*.

J. BRUYR: *Massenet*.

J. BRUYR: *Conversazione con la vedova di d'Indy*.

J. BRUYR: *Conversazione con i figliuoli di Chausson* (segue nei fascicoli del 19 e 26 marzo).

Le Ménestrel. - Parigi, 19, 26 febbraio; 5, 12 marzo 1937.

J. G. PROD'HOMME: *La riapertura dell'Opéra nel 1875*.

P. BERTRAND: *La riapertura dell'Opéra con l'« Ariane » di Massenet*.

A. MACHABEY: *La musica « media »*.

M. VERSEPUY: *Chabrier e le sue origini nell'Auvergne*.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, marzo 1937.

T. WOTTON: *Berlioz*. — A. HUTKINGS: *La sinfonia e W. Walton*. — E. BAIRSTOW: *La quarta sinfonia di Brahms*.

Monthly Musical Record. - Londra, marzo-aprile 1937.

A. LEWIS: « *Acì e Galatea* » di Lully. — H. SEARLE: *Il « Dottor Faust » di Busoni*.

— A. HUTH: *Strumenti radioelettrici*. — F. WALKER: *I « Lieder italiani » di H. Wolf*.

The Chesterian. - Londra, marzo-aprile 1937.

P. O. FERROUD: *B. Martinu*. — M. GUÉRITTE: *Katherine Mansfield e la musica*. — M. HOMBERT: *L'accompagnamento vocale nel medio evo*. — F. CHOTSY: *Dimitri Mitropoulos*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, marzo 1937.

L. SCHIEDERMAIR: *Mozart e il nostro tempo*. (Esaltazione dell'artista come tedesco). — W. DANCKERT: *La creazione di Mozart*. — W. FURTWÄNGLER e ALTRI: Risposte a *un'inchiesta sull'appoggiatura nel canto di Mozart. — R. VON MAJSISOVICS: *La questione del libretto*. — H. CORRODI: *O.*

Schoeck. — G. PIETZSCH: *Recensione della Massimille Doni di Schoeck*.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 10, 17, 24 febbraio; 3, 10 marzo 1937.

W. SACHSE: *Teoria per i principianti*.

F. LEPEL: *N. W. Gade*.

A. MEUER: *K. Runkwitz e R. Wagner*.

S. BRICHTA: *Sull'ouverture del « Tannhäuser »*.

K. HUSCHKE: *R. Schumann e R. Wagner*.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 12, 19, 26 febbraio; 5, 12 marzo 1937.

E. WURM: *Direttore e compositore*. — E. BAND: *Sul completamento strumentale del « Fidelio » e del « Don Giovanni »*.

E. WACHTEN: *Sull'istruzione musicale*. — G. KRUSE: *Un giubileo di Lortzing* (L'opera *Die beide Schützen*, 20 febbraio 1837). — E. BRÜMMER: *Resoconto del « Galilei » di E. Schlbach*.

F. HERZFELD: *Wagner e Schering*. (Nella stessa rivista, N. 3, Arnold Schering, ritornando sul tema, che da molti anni lo occupa, d'una nuova interpretazione beethoveniana, affermò che nella sua tesi concordavano alcuni pensieri di R. Wagner. Ciò è contestato dallo Herzfeld, il quale cita un frammento del racconto di Wagner *Una felice sera*, pubblicato nel 1841). — W. ABENDROTH: *Grafologia*. — F. ERCKMANN: *La Polonia musicale*.

E. BRÜMMER: *Verdi e Shakespeare*. (Rielaborazione di notizie già pubblicate). — F. CROME: *Ortografia musicale*. — A. FENGLER: *Il mistero del canto*. — W. ALTMANN: *L'attività della Staats-Oper di Berlino dal 1886 al 1935*. (Ha rappresentato in 50 anni 148 opere, delle quali 48 di stranieri. Ecco le più alte cifre delle repliche: *Cavalleria rusticana*, 614; *I pagliacci*, 574; *Madama Butterfly*, 370; *Il cavaliere della rosa*, 333; *Hänsel e Gretel*, 313; *Salomé*, 285; *La Bohème* di Puccini, 232; *Der Evangelimann* di Kienzl, 172; *Tosca*, 153; *Tiefland* di D'Albert, 150; *Otello* di Verdi, 123; *Sansone e Dalila*, 104; *Elettra*, 68; *Palestrina* di Pfitzner, 68; *Arianna a Nasso*, 58). — H. LÜTTWITZ: *Limiti della significazione soggettiva della musica*. — W. SCHMIEDER: *Editori e compositori del XVIII e XIX secolo*. — W. ROSEN: *La « Sonata per violino » di W. Furtwängler*.

Neues Musikblatt. - Berlino, febbraio 1937.

H. RUPPEL: *La messinscena*. — J. HERMANN: *La musica a Breslavia*. — E. HA-

RICH-SCHNEIDER: *Ritmo ed espressione della musica barocca.*

marzo 1937.

H. STROBEL: *Lo storicismo della musica.*
G. SCHOLZ: *L'odierna musica corale.* —
H. EDELHOFF: *D. Buxtehude.*

Musica Sacra. - Regensburg, febbraio 1937.

K. ROESELING: *Moderna musica da chiesa.*
— H. WISMAYER: *Intorno all'anima del musicista da chiesa.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, marzo 1937.

P. RAABE: *Liszt e la vita musicale tedesca.*
— W. ZENTNER: *Cronaca, non critica musicale.* (A proposito del decreto Goebbels).
— J. G. SULZER: *Un frammento della teoria generale delle belle arti.* (A proposito delle recenti discussioni in Germania sulle funzioni della critica si ristampa questo frammento del volume del Sulzer, pubblicato nel 1798, sul tema delle analogie fra il giudice dell'arte e l'artista. Sulzer fu una persona colta, formatasi alle tendenze musicali di Peter Schuz, che fu allievo di Kirnberger, a sua volta discepolo di Bach, e a quelle filosofiche di Herder e di Hamann). — R. PESSENLEHNER: *Marcia generale contro la critica.* — W. MATTHES: *Critica e osservazione dell'arte.* — E. VALENTIN: *Seminario per la critica musicale.* (Proposta per l'insegnamento della critica nelle scuole superiori di musica). — F. STEGE: *« Rembrandt van Rijn », opera di P. Klenau* (prima rappresentazione all'Opera di Berlino).

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, marzo 1937.

W. REIN: *Questioni fondamentali dell'istruzione musicale del popolo.* — E. UTHLER: *I Lieder del Gottschee.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, marzo 1937.

B. GRUSNICK: *Due nuove cantate di Buxtehude.* — J. LEUX-HENSCHEN: *Biologia e musicologia.* (A proposito del recente libro di Julius Bahle, *Il processo della creazione musicale*, si augura che sieno meglio approfondite le relazioni della biologia e della scienza musicale, appunto perchè quel libro riguarda soltanto il momento della creazione, mentre converrebbe studiare, fra l'altro, l'ereditarietà). — E. SCENK: *Le sonate da chiesa di Mozart.* — F. METZLER: *Sulla storia dello sviluppo e dei gruppi dei corali nordici.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, febbraio 1937.

R. ALOYS-MOOSER: *La musica e lo Stato.* —
EDIT.: *I giovani compositori svizzeri: Roger Vuataz.*

marzo 1937.

R. ALOYS-MOOSER: *L'abisso fra i compositori e il pubblico.* — EDIT.: *Jean Binet.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 marzo 1937.

M. BUKOPFER: *Analisi musicale e significazione musicale.* (Non contrasto di concetti, ma di metodi, che si integrano. Vi sono esteti analisti e altri, osservatori del contenuto. In realtà l'uno deve completarsi nell'altro. La significazione abbraccia il tutto). — H. DAVID: *Una questione della musica chiesastica* (Il canzoniere della chiesa riformata). Continua nel fasc. successivo.

15 marzo 1931.

H. ROSENBERG: *Sulla musica popolare.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, febbraio 1937.

H. SINGER: *Maestro di cappella e artista creatore.*

marzo 1933.

F. APOLD: *Sulla musica d'insieme.*

Musica Divina. - Vienna, marzo 1937.

M. SUNDL: *Il valore intrinseco del canto gregoriano.* — E. DRINKWELDER: *Accompagnamento omofono o polifonico?*

I. PIZZETTI

Due Poesie di G. UNGARETTI, musicate per Voce di Baritono e quattro Strumenti (Violino, Viola, Violoncello e Pianoforte):

1. La Pietà.

123808. - Partitura L. 8,—
123809. - Parti staccate degli Archi " 6,—
123810. - Riduzione per Canto e Pianoforte (M. Zanon) L. 8,—

2. Trasfigurazione.

113811. - Partitura L. 5,—
123812. - Parti staccate dagli Archi " 5,—
123813. - Riduzione per Canto e Pianoforte (M. Zanon) L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.



TEATRI

Teatro alla Scala

La novità di quest'ultimo mese è stata l'*Ifigenia in Tauride* di Gluck, mai data a Milano e prescelta per ricordare il 150° anniversario della morte dell'autore.

Lothar Wallerstein ha ridotto il vecchio libretto ed ha curato, con intelligenza e proprietà, la regia dello spettacolo.

L'azione, in 4 atti e 5 quadri, ha luogo nella Tauride avanti l'era volgare. Ifigenia — come si sa — appartiene al mondo della mitologia. Essa, figlia di Agamennone re dei greci, doveva essere sacrificata agli Dei, col consenso del padre, per avere propizi i venti durante la spedizione di Troia. Ma, rapita in tempo da Diana fu invece trasportata in Tauride ove si fece sacerdotessa della Dea che la salvò.

La partitura è molto più succinta di quella dell'*Alceste* e vi è eliminato tutto il superfluo a vantaggio della maggior potenza drammatica. Può considerarsi come una serie di recitativi, di arie e di cori con scene, che si svolgono, però, in un'atmosfera di vibrante lirismo. Non vi è, nell'opera, che un solo duetto ed un solo terzetto; e l'unità stilistica, nel complesso, risulta alquanto incerta.

Lo spettacolo ha costituito, però, un avvenimento artistico di indubbia importanza, anche per merito dell'interpretazione, veramente magnifica.

De Sabata ha prestato tutte le cure possibili e tutta la sua genialità alla direzione e concertazione dello spartito; ed intelligenza e bravura hanno dimostrato gli interpreti vocali e la massa corale. Tra i primi, Maria Caniglia ha impersonato Ifigenia con limpida ed espressiva voce e con stile appropriato; essa è stata assai festeggiata col tenore Parmeggiani (Pilade), con Armando Borgioli (Oreste), col Maugeri, la Palombini ecc.

Belle le scene ed i costumi di Grandi. Victor De Sabata ha offerto un'altra superba edizione della *Messa da Requiem* di Verdi, con la Stignani e Marcato, già applauditi lo scorso anno, e con due nuovi interpreti: la Cigna (veramente eccellente) e Baronti.

Hanno completato il programma di quest'ul-

timo mese tre opere particolarmente care al pubblico, che le ha accolte, quindi, con calorosissimi consensi. Alludiamo a *La fanciulla del West* di Puccini, a *Francesca da Rimini* di Zandonai ed a *L'amore dei tre Re* di Montemezzi.

L'opera pucciniana, così riboccante di vigore drammatico, e che quest'anno ha avuto in Italia una vera fioritura di esecuzioni, ritornava alla Scala dopo sette anni. Molti sono stati gli applausi al maestro Ghione, alla Cobelli, a Merli, a Rossi Morelli ed agli interpreti minori.

Francesca da Rimini, che pure non si dava alla Scala dal 1930, ha procurato molte feste al suo autore, che ha diretto l'opera, ed agli eccellenti interpreti: la Cigna, perfetta sia vocalmente che scenicamente; Parmeggiani, che ha rivelato cospicue doti; Maugeri, come altre volte, efficacissimo Gianciotto; Nessi, la Segrera ecc.

Dell'*Amore dei tre Re*, la cui ultima edizione scalligera risale al 1932, è stato direttore vigoroso e delicato, a un tempo, Gino Marinuzzi. In palcoscenico emersero la Scuderi, molto apprezzata come interprete e come cantante, e Pasero, un superbo Archibaldo. Lo devolvissimi anche il tenore Marcato, dalle ottime doti canore e il baritono Tagliabue. Di bell'effetto, come in altre opere, la regia di Frigerio.

Montemezzi, che assisteva alla prima, fu ripetutamente evocato al proscenio con Marinuzzi ed i cantanti.

Più recentemente si è avuta la ripresa del *Nerone* di Mascagni, diretto dall'autore — come sempre festeggiatissimo — e con principali interpreti: Pertile, la Somigli, la Carosio, Pasero, Maugeri, tutti, meno la Somigli, già applauditi in precedenti edizioni.

Teatro Reale dell'Opera

Anche il pubblico di Roma, pochi giorni dopo quello della Scala, ha potuto udire e calorosamente applaudire l'opera postuma, *Lucrezia*, del compianto Respighi, in cui il dramma della matrona romana è umanamente espresso, anche sotto l'aspetto musicale; e lo spartito tutto è superbamente strumentato e

ricco di ispirazione e di pagine melodiche e limpide.

Interesse grandissimo — afferma unanimemente la stampa, della quale riportiamo i giudizi critici — hanno suscitato le principali scene dei tre momenti ed il nobilissimo declamato affidato alla Voce.

L'esecuzione vocale è stata pregevolissima da parte di tutti gli interpreti: Maria Caniglia (protagonista), Gianna Pederzini (la Voce), la Labia, Tasso, Basiola, Pauli. Tullio Serafin, a sua volta, ha diretto con vero amore fraterno, tanto la *Lucrezia* che gli altri due lavori, pure di Respighi, datisi contemporaneamente: *Maria Egiziaca*, con la Tassinari, la Perea Labia, Basiola, De Paolis, la Huder, Limberti ecc.; ed il balletto *Gli Uccelli*, tratto dall'omonima Suite, presentato con le scene di Pompei e di Parravicini, con la coreografia di Romanoff, prima ballerina Attilia Radice.

Ammirata in tutti i lavori la regia di Piccinato.

Un altro bel successo ha avuto Tullio Serafin presentando *Il Flauto magico* di Mozart, che nonostante i 140 anni di vita, era ancora nuovo per il pubblico romano. Con lui furono applauditi la cantante tedesca Erna Sack, Tito Schipa, l'Albanese, Pasero, Piccinato, il quale, oltre che la regia, aveva curato anche la versione ritmica del libretto.

Serafin ha pure offerto una bellissima edizione di *Aida* con la Caniglia, la Benedetti, Beniamino Gigli, che cantava per la prima volta in quell'opera, Basiola ecc.; *Rigoletto* con De Luca, Ziliani, la Archi, Autori; *Tosca* con la Caniglia, Gigli e Basiola.

Il maestro Bellezza ha presentato a sua volta, l'*Elisir d'amore* (Schipa, la Carosio, Ghirardini, Baccaloni); *Francesca da Rimini* di Zandonai (principali interpreti la Dalla Rizza, Masini e Montesanto) accolta con grandissimo favore e *Carmen* (la Pederzini, Lucconi, Franci).

⊗ NAPOLI (S. Carlo). — Ultime opere della stagione sono state *Palla dei Mozzi* di Marinuzzi, *Lodoletta* di Mascagni e *Dannazione di Faust* di Berlioz, dirette rispettivamente dall'autore, da Sabino e da Guarnieri.

Palla dei Mozzi, che era nuova per Napoli, ha ritrovato le stesse calorose accoglienze — di pubblico e di critica (riporteremo i giudizi dei giornali) — che già aveva avuto alla Scala, a Genova, a Roma ed a Palermo, perchè pervasa di uno spiccato senso di teatralità. Numerosissime le chiamate all'autore, che pure dicesse lo spartito, ed ai valorosi interpreti, Tagliabue, Masini, la Dalla Rizza, Zambelli, ecc. Ammirata la regia di Giuseppe Luaili.

Nella *Lodoletta* si distinsero particolarmente Toti Dal Monte, Melandri, Vanelli, Zambelli; e nella *Dannazione*, Stabile, Marone, Voyer e la Di Leo.

⊗ PALERMO (Massimo). — Particolare, anzi eccezionale importanza ha assunto quest'anno l'inaugurazione della stagione lirica primaverile, perchè con essa iniziava la propria attività teatrale il nuovo Ente autonomo del quale è infaticabile sovrintendente il maestro Gardenio Botti.

S. E. Alfieri, dolente di non essere potuto intervenire di persona, aveva delegato a rappresentarlo il Prefetto della città, mentre per dar maggiore tono alla serata, aveva invitato parecchi direttori di teatri stranieri. Mandarono la loro adesione il comm. De Pirro, l'onorevole Marchi, il marchese Dentice D'accadia, il Commissario della Primavera Siciliana e molti altri.

L'opera *I Vespri Siciliani*, non a caso prescelta per inaugurare la stagione, era nuova per le scene del Massimo (l'ultima edizione palermitana ebbe luogo al Politeama Garibaldi nel 1893). Essa si è rappresentata dinanzi ad un pubblico folto e magnifico, presenti tutte le autorità cittadine e molte convenute da fuori.

Il successo è stato grandissimo e l'interpretazione ha pienamente corrisposto all'aspettativa, sia da parte del direttore maestro Capuana che di tutti i cantanti: l'Arangi Lombardi, il basso Vaghi, il tenore Lo Giudice, il baritono Guicciardi ecc. Nei ballabili *Le Quattro stagioni* furono ammirate la Gallizia e il Kröller. Bene i cori, ottima la regia di Moresco.

Verè opere d'arte le scene del prof. Salvatore Santonocito che ha ideato, per i *Vespri*, quadri di una imponente bellezza, perfettamente rispondenti alle caratteristiche dell'epoca cui si riferiscono.

Successivamente, dirette sempre da Capuana, sono andate in scena *L'Elisir d'amore* (Schipa, la Falconieri, Luise, Vanelli) e *Tosca* (la Pacetti, Ferrauto, Guicciardi).

⊗ S. REMO (Municipale). — Antonino Votto ha diretto *Falstaff* (Stabile, la Tassinari, la Torri, la Casazza, la Kovaceva, Conati, Badiali ecc.); *Andrea Chénier* (Garuti, Molinari, la Magnoni); *Trovatore* (Lauri Volpi, la Magnoni, Molinari, la Nicolai).

Il maestro Votto ha pure diretto *Sponsus*, dramma liturgico tratto da una parabola dell'Evangelo, la cui trama è ricavata da un manoscritto dell'XI o XII secolo. La rielaborazione della musica è accuratissimo lavoro di Fernando Liuzzi e quella del testo di Giulio Bertoni. Ne furono interpreti Sarpò, Cilla, la Torri, la Kovaceva, ecc.

Sempre diretta da Votto ha seguito la *Passione*, altro dramma liturgico (sec. XIII) pure trascritto dal Liuzzi, ed interpretato dalla Torri, dalla Ferrari, dalla Kovaceva e da Cilla.

Don Licinio Refice ha presentato la sua *Cecilia* (la Brancucci, Garuti, Conati, la Fer-

rari, la Kovaceva), nuova per la città ed accolta con grandissimo favore.

Si è dato, infine, novità assoluta, l'oratorio di don Lorenzo Perosi — che pure l'ha diretto — *Il sogno interpretato*.

Il compositore ha inteso musicare la vicenda di Giuseppe ebreo, sceneggiandola in modo che il coro interpreta la parte dello storico e i soli sono rappresentati da Faraone (basso Silva), da Giuseppe (tenore Santelmo) e dal coppiere (baritono Dadò).

In tutto il lavoro, armonicamente semplice, emerge una melodia prettamente italiana. Eseguito magistralmente dai cantori della Cappella Sistina e dall'orchestra del teatro, ebbe successo vivissimo, con una ventina di chiamate all'autore.

Piacque anche l'inno *Gran Sasso* ed i *Motetti sacri*, composti pure dal Perosi.

Assisteva allo spettacolo un pubblico d'eccezione, tra cui alcuni Vescovi della Liguria.

⊗ VERONA (Filarmonico). — A conclusione della stagione di Fiera, il maestro Fabbroni, oltre *Madama Butterfly* (Rina Corsi, Menescal-di, Marchi, la Ticozzi), ha presentato — nuovo per la città e calorosamente applaudito — *Il Campiello* di Wolf Ferrari (Fort, Nardi, Girardi, la Dragoni, la Laurenti ecc.).

⊗ PISA (Verdi). — Ultime opere rappresentate: *Tosca* (maestro Armani, Lugo, la Baria-Castelletti); *Maristella* di Pietri (maestro Terri, l'Adami Corradetti, Tafuro); *Iris* (maestro Mascagni, la Pampanini, Granda, Giampieri).

⊗ BOLOGNA (Corso). — Il maestro Gennai ha presentato: *La fanciulla del West* (con Gilda Dalla Rizza, Garnero, Viglione Borghese), *Werther* e *Gioconda* (la Monti, la Toniolo, la Monticone, Bagnariol, Reali, Fumagalli). — Il maestro Pedrollo ha diretto — nuova per Bologna — la sua opera *L'uomo che ride* (Bagnariol, la Sanzio, la De Vincenzi, Salsedo) che ha avuto bellissimo esito.

⊗ MERANO. — *Rigoletto* (Galeffi, la Capsir, Landi) e *Adriana Lecouvreur* (la Brancucci, Ferrauto, Borgonovo) sono le opere dirette dal maestro Parenti al teatro Civico.

⊗ MODENA (Municipale). — Beniamino Gigli e Giuseppe Lugo sono stati assai applauditi, rispettivamente nella *Manon* e in *Tosca*, dirette dal maestro Berrettoni. Altri interpreti, la Olivero e Togliani nel primo spartito, e la Scacciati e Rossi Morelli nell'altro.

⊗ ANCONA (Muse). — Dirette da Calusio si sono rappresentate: *Francesca da Rimini* di Zandonai (la Pacetti, Granda, Mazzanti), *Gioconda* (l'Amerighi Rustili, la De Vincenzi, Renato Gigli, Valentino), *Notturmo romantico* di Pick Mangiagalli, nuovo per la città e lietamente accolto, (Vidal, Campelli, la Rositani,

la Benedetti) e *Cavalleria rusticana* (la Pacetti, Renato Gigli e Mazzanti). La stagione si è conclusa con un concerto sinfonico diretto dallo stesso Calusio.

⊗ TRIESTE (Fenice). — In una stagione a carattere popolare si sono rappresentate: *Butterfly*, *Trovatore*, *La Forza del destino*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Bohème*, *Rigoletto*, ecc., direttore il maestro Castelmonte.

⊗ SALERNO (Verdi). — Nuova per la città è piaciuta moltissimo *La jarsa amorosa* di Zandonai, diretta dal maestro De Tura che pure aveva presentato *Madama Butterfly*, con la Pampanini.

⊗ AL teatro della «Fortuna» di FANO, per chiusura delle commemorazioni pel bicentenario della morte di Pergolesi, si è rappresentata la sua *Olimpiade*. Ha diretto il maestro R. Falk del Teatro di Stato di Berlino, principali interpreti il tenore Gallo, Fernanda Basile, Maria Fersula, Bernardi, ecc. Regista Marcello Govoni.

Prima della rappresentazione il duca Caffarelli, al quale è dovuta la felice commemorazione, aveva parlato su il grande compositore marchigiano.

⊗ A MONTECARLO è piaciuta la nuova opera di Honegger e Ibert, *L'Aiglon*, su soggetto tratto da E. Cain dalla nota commedia di Rostand. Diresse F. Wolfes, principali interpreti Fanny Held e Vanni Marcoux.

Allo stesso teatro si sono rappresentate in seguito, favorevolmente accolte, alcune opere italiane, tra le quali il *Mosè* di Rossini, direttore La Rotella.

⊗ Un vivissimo successo ha ottenuto a LONDRA la *Maria Egiziaca* di Respighi, eseguita da un ottimo complesso di cantanti e di coro, sotto la direzione del maestro Boyd Neel.

⊗ A BUDAPEST è piaciuta la nuova operetta (*L'imperatrice Giuseppina*) di Kalman, su libretto di Herczeg e Knepler.

⊗ OPERE ITALIANE ALL'ESTERO. — A GINEVRA, *Rigoletto*; a BASILEA, *Tosca* e *Rigoletto*; a BERNA, *Trovatore*; a PARIGI, *Il Barbiere di Siviglia* (Opéra Comique); a VIENNA, *Un Ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *Tosca*, *Aida*, *Barbiere di Siviglia*, *Gioielli della Madonna* (Staatsoper); a FRANCOFORTE, *Manon*, *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Madama Butterfly*, *Tosca*; a PRAGA, *Tosca*, *Trovatore* e *Aida*; a BERLINO, *Tosca*, *Traviata*, *Bohème* (Staatsoper) - *Butterfly*, *Rigoletto*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* (Deutsches Opernhaus) - *Bohème*, *Otello* (Volksoper); a LILLA, *Rigoletto* e *Bohème*; a LINZ, *Rigoletto* (direttore Max Reiter).

CONCERTI

MILANO

⊗ QUARTETTO. — Un bel programma hanno eseguito — assai applauditi — il violoncellista A. Ranzato ed il pianista R. Cohen, quest'ultimo anche in brani da solo.

Nuovo successo del violoncellista Piatigorsky specie dopo una *Sonata in do min.* d'ignoto del 700.

Nell'Oratorio di S. Paolo il Quartetto Busch ha eseguito, per la prima volta a Milano, le *Sette parole di Cristo sulla Croce* di Haydn, per quartetto d'archi.

Con l'esecuzione di musica di Palestrina, Gallus, Lasso, Gastaldi, Liszt, Harmat e Kodaly si è presentato, infine, il Coro Palestrina di Budapest, composto di 100 persone e diretto dal maestro Vittorio Vaszy.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Si sono avute interessanti serate del pianista Pietro Scarpini e Nicolai Orloff e degli ormai popolarissimi Comedian Harmonists.

⊗ TEATRO DEL POPOLO. — Oltre i concerti per il Sabato popolare (sostenuti dalla Schola Cantorum col Duo Frattini-Zocchi; dal pianista Nin con Poltronieri e la cantatrice Segre) si sono svolti quelli regolari del violinista Orlando Barera col pianista Sandro Fuga, e del forte pianista Alessandro Brailowsky.

⊗ SALA SAMMARTINI. — Si sono avvicendati il pianista Ezio Bianchini, la cantatrice Emilia Ferrari, la pianista Maria Giacchino Cusenza (assai festeggiata anche come autrice di un *Preludio e Fuga*) e le pianiste Mangili Sekules e Paleari Tocci, allieve di Mario Tarrenghi, del quale hanno eseguito alcune composizioni.

⊗ ASSOCIAZ. NAZ. ARTISTE E LAUREATE. — Una interessante conferenza su Benedetto Marcello ha tenuto la dott. Liana Squassi; ha seguito un concerto, interpreti le signore Magister Pagne, Coggi e Massione.

In una riunione dedicata a compositori dimenticati (Florida, Coronaro, Bomperti ecc.) si distinsero Teresa Vaccari, Nilde Pignatelli, Tina Cocastelli.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Grande folla ha richiamato la serata al Lirico organizzata dal Circolo della Stampa, con grandi applausi a Beniamino Gigli ed alla figliola Rina, esimia cantatrice.

Alla Casa di Riposo Verdi, in ricorrenza dell'onomastico del fondatore e per inaugurare l'ingrandimento dei locali, si è dato un concerto al quale hanno partecipato la Cigna, la Seignani, Biasini, Merli, la Menotti, la Palombini, Civil. Il maestro Golisciani, a sua volta, ha diretto il coro del *Nabucco* cantato dai vecchi ospiti della Casa.

La cantatrice Sibyl Luis ha avuto molti applausi a Nuova Vita, come il mese scorso al Conservatorio e più recentemente al Salone Brunellesco di Firenze.

Il pianista Henrych Miecowski è stato ottimo interprete al Filologico di musica beethoveniana.

All'Alleanza Muliebre si è distinta la compositrice Giulia Bassi (allieva di Giovanni Spezzaferrì) ed al Conservatorio è stato meritatamente applaudito il pianista e compositore quindicenne Bruno Rigacci.

ROMA

⊗ ADRIANO. — Altri tre concerti (oltre quello per la Rassegna dei musicisti) ha diretto Molinari. Nel primo ha avuto unanimi e calorosi consensi di pubblico e di critica (ne riportiamo a parte i giudizi) il *Concerto in do* per violoncello ed orchestra di Pizzetti (ottimo solista il Mainardi) ancora nuovo per Roma.

Nella successiva udizione è piaciuto il breve poema sinfonico *Aprilia* di Carabella, sul quale, pure, ritorneremo. In programma anche il *Concerto in la magg.* di Vivaldi.

All'ultimo concerto Molinari ha partecipato il pianista Zecchi, assai applaudito nel *Concerto in do magg.* di Mozart e in quello in *do min.* di Beethoven.

Da ricordare anche una seduta di musica sacra corale della Polifonica Romana, diretta da Mons. Casimiri che ha eseguito egregiamente lo *Stabat Mater* di Palestrina.

Bruno Walter, nei due suoi concerti ha diretto pagine di Haydn, Strauss, Brahms, Cherubini, nonché la *Sinfonia in re magg.* di Mahler ed il *Concerto in re min.* di Mozart, per pianoforte e orchestra, in cui ha sostenuto la parte solista.

⊗ SINDACATO INTERPROVINCIALE MUSICISTI. — Vennero presentate le seguenti nuove composizioni, che meritano il favore del pubblico: *Quartetto* di Frigerio, *Trio* di Costarelli, un pezzo pianistico di Capponi e *Toccata*, pure per pianoforte, di Aprea, *Liriche* di Montanaro (*Le Nubi*), di Maria Tamajo, di Barbara Giuranna, di Gianolio, di Bareggi e di Porrino (*Canzone romana*), *Sonatina*, per due pianoforti, di Di Donato, *Interludio* per orchestra da camera di Attilio Poleggi, *Tre Preludi* di Massarani, *Impressioni dalmate* di Franciscl, entrambe per pianoforte, *Ninna Nanna*, di Nadin, *Concerto* per violino e orchestra di Leone Massimo, *Arlecchino* di G. L. Tocchi.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — La Filarmonica Romana ha dato, nella Pontificia Università Gregoriana, un concerto diretto da Don Lorenzo Perosi, di cui vennero eseguite — assai applaudite — alcune nuove composizioni.

A Villa Medici, il nuovo direttore m.^o Giacomo Ibert ha offerto una serata musicale, interprete il Quartetto Italiano e la pianista

M. CASTELNUOVO TEDESCO

LUCERTOLINA

PER PIANOFORTE



Ad Alfredo Casella
"LUCERTOLINA,"

Mario Castelnuovo Tedesco
(31-1-1916)

Rapido e leggero

il valore della croma sempre uguale
staccato

p lievissimo, quasi senza sfumature

capriccioso

a tempo

esitando..... a tempo

p dolce, legato ed espress.

a tempo *p delicatamente*

esitando

a tempo

p dolce e chiaro

*un poco tratt.:
express.*

*a tempo
p delicatamente*

allontanandosi

tratt.:.....

più lento

pp

ppp

p espress. quasi recitativo

a tempo deciso

mp

pp

Lento - perdendosi

p dolce

p dolce e sonoro

128981

Ornella Puliti Santoquido. In programma musiche di Casella, Honegger e Labroca.

In uno dei Sabati di Primavera si è svolto un programma di composizioni di Malipiero con brani delle *Stagioni italiane*, dell'opera *Filomela e l'infatuato*, del *San Francesco* e della *Passione*. Interpreti, la Vivante, Bernardi e il pianista Gorini.

La Banda della R. Guardia di Finanza, diretta dal maestro D'Elia ha eseguito per la prima volta la 1ª Suite del *Belkis* di Respighi e la *Nona* di Beethoven, entrambe trascritte dallo stesso D'Elia.

FIRENZE

COMUNALE. — Mario Rossi ha concluso la stagione dell'anno XV, il 4 c. m., con un interessante programma, avvalendosi della cooperazione del pianista Zanfi nel *Concerto in mi bem.* di Liszt.

I tre precedenti concerti — oltre quello popolare di Selvaggi, che fece conoscere alcuni brani della sua opera *Maggiolata veneziana* — avevano avuto a direttori i maestri Bellezza, Strauss e Previtali.

Vincenzo Bellezza, oltre il *Concerto in re* di Beethoven, che dette modo al violinista Pelliccia di rivelare cospicue doti, presentò l'applauditissimo *Divertimento* di Alfano, la gradita *Tarantella* di Castaldi (entrambi i pezzi nuovi per Firenze) ed il 3° *Preludio* per l'*Edipo Re* di Pizzetti.

Strauss diresse sue composizioni ed altre di Rossini e di Haydn. Previtali, infine, presentò, tra l'altro, il *Concerto* in tre tempi, per violoncello e orchestra, di Castelnuovo Tedesco, che procurò molte chiamate anche all'autore ed al violoncellista Piatigorsky, ottimo interprete, pure, del *Concerto in re magg.* di Haydn.

CONCERTI DIVERSI. — Felice Boghen ha diretto un concerto nel Museo della Basilica di S. Croce, preceduto da una conferenza sul tema *Resurrezione*, tenuta dal Rev. Domenico Mercati. Nel programma figuravano tre composizioni a quattro pianoforti.

In un'edizione della Camerata Fiorentina è stata eseguita la *Primavera* di Vivaldi, tratta dalle Quattro Stagioni.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

R. ZANDONAI

Concerto Andaluso

per Violoncello e Piccola Orchestra
Riduzione dell'Autore

(123800) L. 15

EDIZIONE RICORDI

TORINO

TEATRO DI TORINO - E.I.A.R. — Ha chiuso la stagione sinfonica il maestro Previtali, che diresse anche la *Traner Ode* di Bach (coro diretto da Consoli, la *Elmo*, la *Roman*, Mongelli) e la *Serenata in sol magg.* di Mozart.

CONCERTI DIVERSI. — Da ricordare quelli dell'organista Matthey col violinista Pierangeli, agli Amici della Musica, della pianista e compositrice Maria Giacchino Cusenza alla Pro Cultura, e della giovanissima pianista Jenny Sgarbi a Palazzo Lascaris. Tutti furono assai applauditi.

BOLOGNA

LICEO MUSICALE. — Gli ultimi tre concerti della stagione hanno avuto ad applauditi interpreti, rispettivamente, il violoncellista Amedeo Baldovino, i pianisti Nino Rossi e Kessissoglù ed il violinista Orlando Barera.

CONCERTI DIVERSI. — All'ultima udizione del G.U.F., precedute da alcuni cenni critici di Gianni Granzotto, sono piaciute le seguenti nuove composizioni: *Procedimento amoroso* per soprano e 13 strumenti, e *Sonatina* per 13 strumenti e violino di Mario Medici; *Serenata* per sette strumenti di Pietro Zara.

NAPOLI

CONCERTI SINFONICI. — Due importantissimi concerti hanno diretto rispettivamente Marinuzzi e Wolff (in programma: *Rito nuziale* di Marinuzzi, *La visione di Ezechiele* di Porriño, *Sinfonia Italiana* di Veretti (lavori, tutti, assai applauditi), *Quarta Sinfonia* di Roussel, *Tragedia di Salomè* di Florent Schmitt).

ACCADEMIA CONCERTI. — Riuscitissime udizioni del cellista Piatigorsky, del pianista Nicolai, della cantante Caniglia, della pianista Franca Masciano e del violista Leone.

SOCIETÀ SCARLATTI. — Concerto di organo, coro e orchestra (organista F. M. Napolitano, direttore d'orchestra Carlo Cammarota).

SALA DEGLI ARTISTI. — Serate applauditissime della violinista Varriale, della cantante Santamaria, del soprano Rosa Postiglione. Riuscita manifestazione del quartetto napoletano col pianista Denza (in programma *Quartetto* di Jachino).

CAMERATA MUSICALE. — Ottimi concerti della violinista Natalia Palermi, della pianista Renzulli, della cantante Geller.

PALERMO

AMICI DELLA MUSICA. — Il pianista Vincenzo Vitale ha presentato, applaudite novità, *Barzelletta* e *Rococo* di Pilati e *Capriccio* di Savasta. — Nelle successive udizioni hanno suonato la pianista Rosetta Fabbrini, col violoncellista Janigro (quest'ultimo ha fatto conoscere *Aria* e *Finale*, dalla Suite di Brero) e la pianista Pina Pitini (nel suo programma fi-

guravano anche *Ballata* di Tedoldi e *Piccolo Valzer* di R. Bellini).

⊗ **CONCERTI DIVERSI.** — Al Circolo Gerael sono stati assai apprezzati il violoncellista Caminiti, la pianista G. Scala ed il clarinetista A. Alberani.

CAGLIARI

⊗ Gli ultimi concerti da camera hanno avuto interpreti il Trio Calace-Crepax, il baritono De Luca e l'organista Centemeri.

Il maestro Fasano ha inaugurato la breve stagione sinfonica, comprendendo nel suo programma anche *Sarabanda* di Gargiulo e *Overture* di Porrino.

I tre successivi concerti sono stati diretti da Ferrero (*Terza* di Brahms; *Moto perpetuo* di Paganini-Molinari; *overture* di Lavagnino per *La Locandiera* ecc.) e da Gul (due) (*Pastorale* di Bach-Gul; *Intermezzi della Figlia di Jorio* di Bossi; *Prima* di Beethoven, ecc.).

VARIE DALL'ITALIA

⊗ Il violoncellista Attilio Ranzato ha compiuto un nuovo giro nel VENETO, interpretando con successo musiche di Vitali, Haydn, Boccherini ecc., oltre tre recentissime composizioni del suo collaboratore pianistico Renzo Bossi.

⊗ A PADOVA è stata festeggiata, come pianista, cantatrice e compositrice Ada Jesi.

⊗ Applauditi concerti hanno dato la pianista Rina Sala Gallo a MONZA, FIRENZE e NOVARA; e la pianista Angela Sogni ad ASTI e ad ALESSANDRIA. Quest'ultima ha anche eseguito *Ballata* e *Pezzi infantili* di Tedoldi.

⊗ A PIACENZA il maestro Spezzaferri ha parlato sul *Sei-Settecento musicale* ed ha diretto un Concerto di fabbrica.

Nella stessa città si susseguono le udizioni al Liceo. Ricordiamo quelle del Trio di Pavia, del pianista Recupito con altri interpreti, del violinista Vasini, della pianista Bucci.

⊗ Un programma di musica sacra ha diretto a BARI il maestro Biagio Grimaldi, con quella Polifonica.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ A PARIGI hanno avuto ottima accoglienza: *Suite* per violoncello di Cesare Brero e *Arlucchino*, divertimento per sei strumenti, di Tocchi (all'Ambasciata d'Italia); *Concerto* per piano e orchestra di Amfiteatroff (Lamoureux).

Nella stessa città la clavicembalista Corradina Mola ha eseguito alcune *Sonate inedite* di Pergolesi, da lei ritrovate e trascritte.

⊗ In un giro di concerti in FRANCIA la cantante Zeda Benigni si è fatta assai apprezzare in musiche di autori italiani, Respighi, Persico, Pratella, Castelnuovo Tedesco e del giovane Enzo De Bellis.

⊗ In un concerto diretto con la Filarmonica di BERLINO dal giovane maestro Leo Borchard, hanno avuto magnifico successo la *Partita* di Petrassi e il *Concerto* per Trio e orchestra di Casella. Del primo lavoro, la critica si è occupata con grande simpatia.

⊗ A MONACO ha avuto calorosi consensi la pianista Renata Borgatti.

⊗ Alla Queens Hall di LONDRA si è data, per la prima volta in Inghilterra, l'esecuzione orchestrale del *Dottor Faust* di Busoni, diretto da Adrian Boult.

⊗ A BASILEA l'orchestra dello Stadttheater, diretta dal maestro Beker, oltre gli *Intermezzi* di Piccioli ha eseguito con successo *Andante doloroso* e *Invocazione* di Giulia Recli.

⊗ Il maestro Carlo Cammarota ha diretto un concerto sinfonico a VARSAVIA; nel programma figurava la *Passacaglia* di Antonio Cece.

⊗ Il violinista Leo Petroni ha eseguito la *Sonata* di Pizzetti a LIPSIA, COLONIA e KREFELD; quella di Respighi alla Radio di AMBURGO.

⊗ Max Reiter ha diretto un importante concerto di musica italiana (Rossini, Labroca, Respighi, Porrino, Casella, Verdi) a SALISBURGO, presenti le autorità e folto pubblico.

⊗ Diretto da Oscar Del Bianco, solista Eileen Norton, è piaciuto a PITTSBURG il *Concertino in mi* di Pietro Montani.

RINNOVATO SUCCESSO

AL REALE DELL'OPERA

O. RESPIGHI

LUCREZIA

Storia: Un atto e tre momenti
di C. GUASTALLA

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20,—

Libretto L. 3,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RASSEGNE E CONVEGNI

I Littoriali dell'Arte

Si sono svolti ai primi del corrente mese a Napoli con l'intervento di moltissimi Universitari. Anche la musica figurava all'ordine del giorno; e le discussioni e le manifestazioni attinenti ad essa hanno dimostrato buona preparazione nell'attuale gioventù.

La discussione sul tema *Elementi tecnici, artistici e formali della musica moderna e loro possibili sviluppi* è stata presieduta dall'onorevole Mulè che ha offerto opportune dilucidazioni. Hanno successivamente parlato moltissimi giovani. Ricordiamo: Bocolini di Perugia (*tendenze tecniche*), Calapai di Messina (*cromatismo*), Ceccato di Milano (*tendenze moderne*), Colosimo e De Maria di Napoli (*movimento musicale europeo*), Nicola di Bari (*necessità di un sano senso artistico*), R. Malipiero di Milano (*sensibilità artistica e sensibilità musicale*), Pallini di Roma (*soggettivismo ed oggettivismo*); — Roncaglia di Pisa (*necessità per la musica di ritornare a una linea più semplice*); Saini di Torino (*soggettivismo*), Costarelli di Roma (*sensazione artistica oggettiva e soggettiva*).

La Commissione giudicatrice, presieduta dall'on. Mulè, ha stabilito la seguente graduatoria: 1. De Maria, 2. Saini, 3. Ceccato. Seguono Pallini, Malipiero, Chersi, Roncaglia, Colosimo, Costarelli, Perocco.

Con molta animazione si è svolta la discussione — presieduta da Mario Pompei — sul tema *Aspetti politici delle radio diffusi*. Dopo una esauriente relazione di De Francischi, hanno parlato Baracchi di Firenze (*necessità di maggior partecipazione giovanile alle radio-diffusi*), Carelli di Milano e Chersi di Ferrara (*effetti della radio nei rapporti internazionali*); Cistattino di Siena, Cavallotti di Torino, De Cocchi di Pisa e Guarino di Napoli (*propaganda radiofonica*), Ducci di Padova (*radio cronache in generale*).

È stato classificato primo Zanoletti di Milano che ha esaminato il tema con speciale riguardo ai suoi aspetti politici e sociali. Seguono Cavallotti, Guarino ecc.

Molto bene sono riusciti i Concorsi di esecuzioni di musica corale e per complessi d'archi e quello per una composizione, dei quali abbiamo già pubblicato i programmi o i temi nei precedenti fascicoli.

I risultati sono stati i seguenti:

Complessi per archi: 1. Padova (trio); 2. Roma (trio); 3. Milano (quartetto). Seguono Napoli (quintetto), Venezia (quartetto), Caglia-

ri (trio), Torino (quartetto), Palermo (quintetto), Bologna (trio), Firenze (quartetto).

Musica corale: 1. Bari; 2. Torino; 3. Padova. Seguono Firenze, Milano, Pisa, Pavia, Roma, Genova e Napoli.

Composizione musicale: 1. Angelo Lavagnino di Genova; 2. Fiume di Palermo; 3. Vedovelli di Napoli; 4. Giannini di Napoli; 5. Francischi di Roma; 6. Pinelli di Torino; 7. Ghinelli di Urbino; 8. Gardelli di Urbino; 9. Soresina di Milano; 10. Bucci di Firenze.

Al S. Carlo, in occasione dei Littoriali è stata rappresentata alla presenza anche di S. A. R. Maria di Piemonte e di S. E. Starace — l'opera comica *Giannina e Bernardone* di Cimara, messa in scena ed eseguita da studenti universitari, sotto la direzione del maestro Ugo Aiello.

Rassegna di Musica Contemporanea a Roma

È la quarta volta che il Sindacato Nazionale dei Musicisti, dopo una serie di gare interprovinciali, chiama i giovani musicisti ad una specie di Festival nazionale a Roma. E per dare maggiore importanza alla Mostra, lo stesso Sindacato aveva bandito quest'anno un Concorso che ha avuto il seguente risultato:

Premio di L. 3000 per una composizione per grande orchestra a carattere eroico destinata a celebrare la fondazione dell'Impero, a *Decima Legio* di Barbara Giuranna, del Sindacato interprovinciale di Roma; premio di lire 3000 per una composizione per orchestra in più temi a carattere mediterraneo, al *Trittico* di Gabriele Bianchi del Sindacato interprovinciale di Venezia; il premio di L. 2000 per tre liriche d'autore ignoto del « 600 » a Riccardo Castagnone del Sindacato interprovinciale di Milano. Il premio di L. 2000 per un *Trio* non è stato assegnato.

I concerti, complessivamente, sono stati sette, di cui uno orchestrale all'Adriano, e gli altri di musica da camera a S. Cecilia.

Il primo ha avuto a direttore Bernardino Molinari. Figuravano nel programma, per quanto gli autori non possano considerarsi fra i giovanissimi, anche il magistrale *Concerto andaluso* di Zandonai, per violoncello (Mazzacurati) e orchestra, e la vivace *Introduzione e Tarantella* di Toni. Entrambe le composizioni hanno avuto i pieni consensi del pubblico.

Calorosissimi applausi ha meritato la recentissima *Decima Legio* di Barbara Giuranna, che aveva vinto il Concorso del Sindacato. Il lavoro, di carattere eroico, è stato una vera rivelazione e dimostra, nell'autrice, fresca fantasia e sicura originalità, come unanimemente affermano i giornali, dei quali riporteremo i giudizi anche a riguardo della composizione di Zandonai e di altre di musica da camera.

Piacquero anche *Notturmo e Danza* di Porcino, *Concerto* di Nielsen, e il *Trittico sinfonico* di Gabriele Bianchi, premiato, anch'esso, al Concorso del Sindacato.

Numerosissimi i lavori di musica da camera presentati nelle successive serate, dei quali facciamo una breve elencazione.

Per Orchestra da camera: *Interludio* di A. Finzi. Per Pianoforte: *Preludio* di C. Rossi Oldrati, e due composizioni di Pietro Giorgi. Per Violoncello e Pianoforte: *Sonata* di S. Fuga, *Arioso e Allegro* di D'Ambrosio, una ammirata *Sonatina* di Massarani. Per Violino: *Aria e Allegro* di Piero Capponi e *Poesmetto* di Copertini. Liriche di Castagnone su un autore ignoto del 600, di F. Lavagnino, di Persico, assai gustose e di cui una bissata, su versi del secolo XV, di Carabella, di Mancini, di Costarelli, di Lofercio, di Gavazzoni (*Quattro madrigali* del Tasso), di Baruzzi (*Filastrocca*). Particolare rilievo merita *Biribà occhi di rana* di L. Rocca, per voce di baritono, due violini, viola e violoncello, perchè il lavoro è apparso assai espressivo.

Molte le composizioni per archi. Ricordiamo: un *Trio* ricco di inventiva, di Amfiteatrof; un altro, di buona fattura, di Achille Longo, ed altri ancora di Roberto Rossi e di De Pauer Peretti; il *Quintetto in si min.* di Ada Jesi; un bel *Quartetto* di Gorini; un'ori-

ginale *Pastorale, Allegro ed Aria* di G. C. Sonzognò, e *Sonata III* di Pratella, entrambe per Quartetto e pianoforte; tre *Canti religiosi* di Zecchi per soprano e orchestra d'archi.

Ed ancora: un gustoso *Capriccio* di Tommasini e *Sonata-Fantasia* di Guarino, entrambi per pianoforte; *Aria e Allegro gioioso*, per oboe e quartetto d'archi, di Gedda; *Serenata* per sette strumenti di Zara; *Sonata popolare-sca*, per violino e pianoforte, di Perrachio; *Sonata in do*, per violoncello e pianoforte, di Margola; *Luna Park*, Suite per un balletto di Tocchi.

Moltissimi e tutti assai apprezzati gli interpreti. Salvo involontarie omissioni ricordiamo: i direttori La Rosa Parodi e Roberto Caggiano; i pianisti Scarpini, Fuga, Broussard, Maria Vagnini, Clara Sardo, Castagnone, Longo, Gino Nucci, Pachetti, Papini-Romanelli, la Puliti Santoliquido, la Gobbi Belcredi, la Ziffer, Strino; i cantanti Licia Albanese, Dina Panzanani, Inghilterri, Teresa Baruzzi, Adriana Calzolari; i violinisti Pierangeli, Zuccarini, Montelli, Papini, Pavanelli, Tagliaferri e, nel sesso gentile, la De Rogatis, la Sardo, la Proto, la Cerlevarini; i violoncellisti Mazzacurati, Amfiteatrof, Vitali, Sommer, Martorana, Maria Forst, Maria Sommer; i violisti Perini e Livia Simoncelli; ed il Quartetto della Camerata musicale.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera da Parigi

L'avvenimento più importante della stagione teatrale e musicale in corso è stato la riapertura del Teatro Nazionale d'Opera dopo sette mesi di lavori intensivi per restaurare la celebre architettura del Garnier, le vaste e magnifiche pitture di Lenepveu, Baudry e Pils, e per rimodernare e rimpiazzare i meccanismi da troppi anni considerati insufficienti sotto ogni aspetto.

Il risultato visibile, per quello che riguarda la sala e l'impareggiabile scala d'onore è magnifico. Ora che si può riammirare la maestria dei pittori del terzo impero, bisogna convenire che tutto quello che si è fatto dopo — anche da Alberto Besnard — denota decadenza di concezione artistica e di tecnica pittorica. L'artista per la composizione vasta, fastosa sembra scomparso.

Tutta questa smagliante ricchezza era coperta da una specie di crosta, formatasi in seguito alla condensazione del gas che illuminò per molte decine di anni il teatro. Da sessanta anni nulla si era speso per la manutenzione del più bel teatro dell'Ottocento.

Non si poteva chiedere all'appaltatore e direttore che pagasse di tasca propria le somme ingenti, necessarie, quando è notorio che l'attuale direttore, signor Jacques Rouché ha profuso, durante molti anni, parecchi milioni per aver l'onore d'esser direttore dell'Opéra. Con altra persona le cose d'arte sarebbero andate anche meno bene, perchè vi si sarebbero infiltrati gli intrighi e quelle combinazioni d'interessi etc. che hanno quasi distrutto l'altro teatro statale, l'Opéra Comique.

L'abbassamento dell'orchestra, che molti temevano riuscisse dannoso all'ottima acustica della sala, l'ha resa, invece, anche più favorevole ai cantanti.

Comodi ascensori rendono più rapido e facile l'accesso ai palchi e alle gallerie. Il palcoscenico può in caso d'incendio, esser inondato in pochi secondi. Si dice che l'installazione delle luci e il meccanismo tecnico siano fra i più perfezionati d'Europa. Per le luci si è adottato in parte il sistema dell'ingegnere italiano Bordoni. Mi pare che il Panorama, di cui tanto si è parlato, sia niuno efficace della nostra cupola Fortuny. Per ora non mi è possibile giudicare il risultato pratico di queste innovazioni. Bisognerà atten-

dere qualche messa in scena completamente nuova.

Per la prima recita ho dovuto ancora sopportare la vecchia e orribile scena del primo atto del *Lohengrin* col solito cigno dal nuoto indeciso e stentato. I costumi erano nuovi ma più brutti e miseri dei vecchi. Dopo, si ebbe il secondo atto dell'*Ariane* di Massenet con una messa in scena perfettamente sbagliata, perchè mentre la scenografia è stilizzata in modo assai semplice ed economico, i nuovi meccanismi ci danno la possibilità di ammirare, nel modo più realistico, tutti i fenomeni di un cielo in collera, di assistere ad un vero ciclone, che, d'altra parte, non riesce a smuovere l'immobile galera di Teseo. Riservo dunque il giudizio sulla nuova regia e messa in scena. In ogni modo stupisce che coi 25 milioni che si sono spesi non si siano migliorate le condizioni igieniche dei camerini degli artisti privi di acqua corrente; che non si sia dotato il teatro di un organo moderno; che abbiano conservato, come una reliquia, l'antico sipario così rumoroso da non poter calare lentamente, com'è indicato nel *Mefistofele* di Boito, in modo da lasciarci il dolce ricordo dei piedi di Fausto ed Elena.

La ripresa di *Ariane* di Massenet ha suscitato molte polemiche, perchè da qualche tempo è di moda denigrare la musica del Massenet. Si brucia l'idolo una volta troppo adorato, specialmente dal sesso femminile. Temo ci sia anche un poco di gelosia, direi, quasi sessuale. Per Massenet, e anche per Puccini, si manifestano talvolta degli odi e rancori che ricordano le calunnie lanciate dagli impotenti contro l'uomo che piace alle donne. Con ciò non pretendo che tutta la produzione, anzi la fabbricazione — come diceva Sorel — del Massenet sia da lodare. In *Ariane* vi sono pagine veramente debolissime. Il *Pathos* è sovente enfatico e di cattivo gusto. Ma come negare che il lirismo di questa musica sia caldo e sincero; che i mezzi tecnici, l'orchestra siano personalissimi, di un maestro che sapeva moltissimo? Ricordo che una sera, recatomi assieme a Riccardo Strauss ad una rappresentazione di *Thais* — certamente non fra le opere migliori — l'autore di *Salomè* mi disse: « *A noi, tedeschi, questi francesi possono insegnare moltissimo* ».

Riudire, dopo tanti anni, *Ariane* mi ha ancora interessato. Credo che messa in scena con sfarzo e cantata con quel garbo che esige la musica francese, dovrebbe piacere anche in Italia.

Finalmente si è rappresentato *Fidelio* di Beethoven che nessuno più ricordava. L'esecuzione vocale è stata ottima. Nell'insieme mancava però l'accento drammatico caratteristico di Beethoven. C'è troppa gente che crede necessario rallentare i tempi dei grandi classici; anche quando sono romantici diventati clas-

sici, perchè sono dei romantici di valore; dare alla loro musica un carattere quasi da oratorio per provare loro il grande rispetto dovuto. E così si crea la musica detta noiosa per pura ignoranza. Benchè la regia fosse insufficiente si ebbe un grande successo.

Elvire è un nuovo balletto. Il soggetto è dell'epoca romantica. La musica di Domenico Scarlatti, strumentata in modo abile e rispettoso da Roland Manuel, serve deliziosamente le danze dei personaggi settecenteschi visti — naturalmente in sogno — da *Elvire*.

All'Opéra Comique si è dato *Le Testament de la tante Caroline* operetta del signor Nino, musica del maestro Alberto Roussel. Non mi scandalizzo se un musicista di valore e serietà scrive un'operetta. Colla scomparsa dell'opera buffa e del *Singspiel* è nata l'operetta. Penso però che si nasca con disposizioni e temperamento di operista oppure di operettista. I francesi ebbero l'operettista genialissimo nell'Offenbach — nato sul Reno — che lasciò uno stuolo di successori veramente ghiati come Lecocq, Planquette, Audran e Messager. I viennesi ebbero Giovanni Strauss figlio, una specie di genio della danza, autore dell'adorabile *Fledermaus*. Offenbach ebbe la fortuna di imbattersi nei librettisti più spiritosi della storia teatrale, inventori del libretto satirico. *Fledermaus* è degli stessi Meilhac e Halévy. Il libretto del signor Nino avrebbe potuto esser comico, se l'azione non fosse diluita in tre atti: tanto più ch'è alquanto scabrosa e sovente di gusto più che dubbio, priva di qualsiasi possibilità lirica pur necessaria anche ad un'operetta. Basti dire che il secondo atto si svolge in una specie di clinica ostetrica, dove si sviluppano due qui-pro-quo di finte gravidanze...

L'alta stima che ho di Albert Roussel mi permette di dire che meglio avrebbe fatto a continuare sulla via sinfonica. Qui non c'è nè l'operettista nè l'operista camuffato. L'orchestra è il contrario di quello che si deve fare in un'operetta. Benchè l'esecuzione sia eccellente non mi pare che il successo della prova generale ad invito possa affermarsi nelle recite a... pagamento.

E ora qualche notizia sui (dieci!) concerti d'orchestra settimanali.

La Filarmonica ch'è forse l'orchestra più disciplinata di Parigi — benchè non abbia direttore stabile — ha ritentato l'esecuzione di una *Sinfonia* di Bruckner scegliendo la *Settima* ch'è certamente una delle migliori. Anche questa volta, non ostante l'esecuzione accurata, il pubblico è rimasto freddo e scontento.

Come in Italia, anche qui si rilevano le sproporzioni architettoniche di sviluppo incoerente ed inutile, da organista innamorato dei suoi registri. Io stesso, e da molto tempo, fac-

cio ogni sforzo per amare questa musica, perché non sento la profonda onestà e specialmente perché pur disapprovandone l'architettura barocca errata, ne ammiro il materiale adoperato, cioè i temi che sono sovente di una nobiltà non comune.

Dirigeva il giovane m.^o Charles Münch, pieno di passione. Credo ch'egli farà strada. Speriamo che cessi d'appartenere, anche lui, alla troppo numerosa falange dei direttori per gli occhi, incapaci di controllare l'esuberanza sovente umoristica dei loro gesti. Perché non si sorvegliano nello specchio? Ne conosco di celebri che sembrano isterici. Penso che forse si calmerebbero se immersi e resi invisibili nel golfo mistico wagneriano.

Così l'inglese Sir Beecham venuto a Parigi colla sua orchestra per un concerto di propaganda artistico-politica. Qualità degli strumentisti magnifica. Il programma era tutto inglese — Händel, naturalmente compreso — ma poco interessante. Ad honorem Lutetia inclusero *Carnaval Romain* di Berlioz: occasione ottima per direttore di dimenarsi come un autentico ciociaro che balli il Saltarello. Successo politico di stima. Il successo e la stima erano a dose piccola.

Florent Schmitt ha raccolto degli allori coll'esecuzione in concerto del suo balletto *Ariane la Sans Egale*, scritto per incarico di Ida Rubinstein ma non ancora eseguito scenicamente. Col *Psalm* e colla *Tragedia di Salomè*, questo nuovo lavoro rappresenta la parte migliore della produzione poco facile a classificare di questo autore, squisito, irrequieto, avido sempre di rinverdire i suoi concetti artistici. Questa specie di modernismo combattivo, originale per un accademico, ha provocato al Concerto Colonne un incidente rarissimo a Parigi. Alla terza esecuzione della *Symphonia Concertante* per pianoforte ed orchestra si scatenò uno strano tumulto di proteste. Ci volle l'intervento orale del direttore Paray perché si potesse terminare la terza ed ultima parte della *Sinfonia* dello Schmitt, che altre volte, ad altri concerti, era passata benissimo. Per parte mia rilevo l'incidente con piacere perché denota ancora vitalità e passione in questo pubblico sovente assai paziente. La *sinfonia* in questione è del resto interessante. Ma — come spesso succede — è scritta senza alcuna preoccupazione del solista. Quel pianoforte perde completamente il suo colorito e carattere. Come semplice impasto orchestrale il pianoforte domina troppo in questa partitura.

In una mia lettera precedente parlai della innovazione introdotta dal Concerti Pasdeloup per riunire, in un unico programma e in giorno di sabato, le prime udizioni, evitando così alla critica il dover correre da una sala da concerto all'altra o di non potervi assistere.

Sembrò idea ottima, ma ora se ne scoprono i gravi inconvenienti. Di sabato c'è sempre meno pubblico e così si evitano reazioni che di domenica potrebbero avere anche carattere perfettamente diverso e più sincero. V'è dunque un sotterfugio poco simpatico e contrario all'onestà artistica. Il fatto è che l'ammassamento di prime esecuzioni ha i suoi pericoli se non si procede con senso di giusta selezione. Anche il più snob, il più bolscevico avvenirista avrebbe protestato — se non fosse addormentato — contro uno di questi concerti dalla stonazione obbligata. È proprio questo genere di musica stupidamente indigesta che provoca la fuga del pubblico, facendo il maggior torto alla buona musica moderna che tutti desiderano.

Il concerto fu salvato dal poema sinfonico del maestro Luaili *Africa* che piacque e al pubblico e alla critica, e dai brani di Strawinsky e De Falla che fecero figura di pacifici borghesi capitati in mezzo ai cannibali.

Con tale anarchismo fa contrasto la musica sovietica che ho udito, diretta dal maestro Szenkar, ungherese ch'è alla testa della Filarmonica di Mosca, direttore di valore certo. Nulla di nuovissimo, meno ancora di rivoluzionario in questa musica. Pare anche riconoscervi una specie di reazione, di ritorno a certe forme ed accenti romanici che sono caratteristica di Tchaikowsky, il più occidentale dei russi. In ogni modo si tratta sempre di vera musica, quella ch'è ancora rispettosa di certi dogmi. Sono le inevitabili e necessarie reazioni che sorprendono solo quelli che s'illudessero poter la politica imporre e creare delle correnti d'arte.

Il *Concerto* per piano e piccola orchestra (quintetto e tromba) del Sostakowich denota ancora le qualità ritmiche e di colorito essenziali, che sono poi le stesse già riscontrate nella sua *Prima Sinfonia*.

La *Sinfonia in fa maggiore* del Miaszkowsky (la sedicesima!) è una costruzione sicura di un maestro che conosce il mestiere, ch'è rispettoso dei suoi predecessori più geniali.

Il vero successo fu per l'*Ouverture op. 72* di Prokofieff, che riorende così la via brillante dalla quale sembrava allontanarsi. Vi riscontro tutte le qualità della musica russa e quelle personali dell'autore. Non v'è dubbio che questa *ouverture* andrà ad arricchire i programmi di musica moderna da qualche tempo un poco immiseriti.

Alberto Roussel ci ha dato un *Concertino* per violoncello ed orchestra leggermente classico e scritto col noto verbo. *Variations à Danser* di Samuel Rousseau sono da raccomandarsi ai pianisti in cerca di musica elegante nuova, a successo. *Sérénade* di Manuel Rosenthal è fra le cose più espressive e musicali di questo giovane musicista.

M. Vellone ha scritto un *Poema Sinfonico* — dedicato alla memoria del giocoliere Ra-

stelli — per orchestra, pianoforte e saxofoni. Questo poema dovrebbe descrivere la vita del celebre e defunto Rastelli. V'è indubbiamente una disposizione speciale coloristica, che adoperata con un senso di proporzione darà un risultato sempre migliore.

Avvenimento commovente è stato l'intervento personale di Ravel ad un concerto dato in suo onore. Da anni non lo si vedeva. I suoi ammiratori sapevano che una grave malattia gli impedisce anche la più piccola attività. Si dice ch'egli vada lentamente migliorando. La musica in generale e quella francese in particolare hanno ancora fede nel fascino di questo grande artista.

In quest'occasione si è eseguito, per la prima volta a Parigi, il suo *Concerto* per pianoforte ed orchestra per la mano sinistra scritto espressamente per il pianista tedesco Wittgenstein mutilato della mano destra in guerra.

Si tratta di un lavoro eccezionale perché vi troviamo le migliori qualità del Ravel e specialmente la conoscenza tecnica perfetta del pianoforte. Il successo è stato grande.

Sotto gli auspici di Donna Elisabetta Cerutti la nostra ambasciata organizza, di quando in quando, dei concerti di musica moderna, e presenta qualche solista eccezionale. Non si tratta delle solite feste mondane; di materia utile allo snobismo! Tanto è vero che v'interviene tutta la critica e quanto brilla nel mondo intellettuale. Due nostri giovani musicisti, Rocca e Tocchi, vi hanno ottenuto un successo eccezionale. Dell'ultimo ha parlato lungamente lo stesso ipercritico accademico Schmitt nel «*Temps*» elogiando nel modo meno abituale *Le Canzoni di Stranaese*. È musica che il francese apprezza: folklore straniero, spirito, orchestrale colorito.

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

Lettera da Vienna

Con grande soddisfazione del pubblico la nostra vita musicale ha avuto col nuovo anno un promettente risveglio in tutti i campi. Più che le solite considerazioni di carattere artistico-filosofico o artistico-politico, hanno importanza gli avvenimenti susseguentisi, la cui elevatezza ed il cui riflesso spirituale, influiscono considerevolmente sulla cultura artistica austriaca, per la quale il Preside della nostra Accademia di Musica, il ben noto compositore Prof. Joseph Marx, ha trovato in una interessante conferenza parole significative e veramente indovinate.

Alla Staatsoper si è avuta la esecuzione dell'opera in un atto *Die Shüne (L'espiazione)* di Josef Wenzl-Traunfels. Questo compositore austriaco, il cui nome non ha sinora varcato i confini della sua patria, ha tratto l'argomento

da un romanzo, oggi già quasi dimenticato, del poeta Theodor Körner, nel quale si parla del crudele destino di un guerriero creduto morto, che, ritornando dalla prigionia, trova la sua giovane moglie nelle braccia del suo successore. Osserviamo che sarebbe stata necessaria però una personalità musicale più forte di quella del Wenzl-Traunfels per illustrare questo motivo tutt'altro che nuovo. È doveroso aggiungere, però, che se quest'opera in un atto è così presto caduta nell'ombra, una parte della responsabilità deve attribuirsi al nuovo direttore della Staatsoper Erwin Kerber.

Assai miglior fortuna ha avuto la ripresa dei *Gioielli della Madonna* di Ermanno Wolf-Ferrari, con la quale opera debuttò, con molto successo, il direttore Hans Knappertsbusch, recentemente trasferito da Monaco a Vienna.

L'unica rappresentazione dell'antica *Passione* italiana che Fernando Liuzzi ha tolto dal *Laudarium* e datasi sotto gli auspici di questo Istituto italiano di cultura, ebbe lietissima accoglienza, come già alla Scala di Milano. Unanimamente e loricamente tutta la critica loda il singolare fascino di questa serie di scene, che hanno veramente commosso il pubblico, tra il quale figuravano le autorità ecclesiastiche e statali.

Assai ricca e interessante nella sua varietà è la cronaca concertistica. Vienna possiede un gran numero di associazioni orchestrali e di società di concerti che attirano il pubblico coi loro variati programmi e con direttori ed esecutori di prim'ordine, di modo che è difficile occuparsi non solo di tutte, ma anche delle manifestazioni più importanti.

I concerti sinfonici del Konzertverein devono la loro popolarità al nuovo direttore Karl Böhm, che nei suoi programmi comprende anche molti compositori moderni. Egli ci ha fatto conoscere la *Terza sinfonia* del giovane olandese Henk Badings, il quale proviene dalle colonie olandesi ed è molto stimato nel mondo musicale di Amsterdam; e riudire con molto piacere la *Symphonische Ouverture* di Egon Kornauth, uno dei più accreditati rappresentanti della scuola viennese, il quale sa riunire nei suoi lavori la nobiltà classica con l'ispirazione moderna. Tale composizione creata alcuni anni or sono, ha subito ora un felice rifacimento da parte dell'autore; e con la sua brillante strumentazione ed il suo alato linguaggio orchestrale, è sembrata cosa completamente nuova.

In un concerto straordinario, affidato a Hans Knappertsbusch, il numero principale del programma era costituito dalla *Alpensymphonie* di Riccardo Strauss, meravigliosamente eseguita. Un riuscito esperimento è stata l'esecuzione concertistica delle *Szenen aus Goethes Faust* di Robert Schumann, per solo, coro e orchestra, che assunse speciale interesse per la personalità di colui che la diresse: Hans

Duhan; il quale oltre che baritono e regista alla Staatsoper, è anche maestro di canto molto ricercato. Egli ha una spiccata preferenza per il romantico Schumann e nulla trascura per renderlo popolare. Il *Faust*, pur non essendo il lavoro migliore di quel compositore, è sempre degno di essere riprodotto, per quanto il pubblico viennese, assai viziato, gli preferisce — perchè tratta la materia in modo molto più grandioso — la seconda parte della *Ot-tava sinfonia* di Mahler.

La Società degli Amici della musica organizza le sue serate orchestrali con la collaborazione della Radio. Tutti i concerti sono affidati a Oswald Kabasta, che si è rivelato in brevissimo tempo un direttore di primo ordine, che ebbe già all'estero — compresa l'Italia — grandi successi. Dei lavori presentati interessò specialmente una novità di Paul Hindemith *Der Schwanendreher*, concerto su vecchie canzoni popolari per viola e piccola orchestra. La parte solista, di straordinaria difficoltà, venne sostenuta dall'autore stesso, il quale conosce a fondo tutte le finzze di questo strumento negletto come strumento solista. Hindemith, il « Riccardo Strauss » della giovane generazione dei compositori tedeschi, si dimostra con questa composizione (che ebbe lietissima accoglienza e che ricava la sua forza dalle inesauribili sorgenti del medioevo della musica) ben diverso e meno reazionario del solito.

L'Orchestra dei Filarmonici, ch'è così cara a Toscanini, a motivo della sua tendenza conservatrice, si era alienata una parte del pubblico che non si accontentava delle eccellenti qualità del complesso, celebre in tutto il mondo, ma che desiderava che i suoi programmi comprendessero anche musica moderna; ciò che è avvenuto da quando Toscanini vi ha impresso il suo influsso benefico; ed infatti, una *Sinfonia ballabile* per grande orchestra dell'ungherese Eugen Zador, venne accolta con frenetici applausi.

Ricordiamo anche l'ultima creazione orchestrale viennese, il *Konzertorchester*, composta soltanto da giovani ma molto ambiziosi musicisti, che, malgrado la situazione economica contraria, e le loro modeste risorse finanziarie continuano a suonare sotto la direzione di diversi maestri, quali Hans Gal, Robert Herrried, Josef Haska e l'ungherese Ferenc Fric-say. In questo complesso risiede la riserva del patrimonio culturale viennese; e tutti questi artisti, che in parte hanno già una bella carriera all'estero, dovuta abbandonare per ragioni politiche, fecondano visibilmente la nostra vita musicale ed hanno anche un grande avvenire davanti a sé. Può considerarsi l'orchestra della giovinezza, perchè crea e riproduce animata dall'entusiasmo, dalla foga e dall'impulso degli anni giovanili.

La Radio di Vienna ha gran parte nella no-

stra vita musicale, poichè essa, coi suoi grandi mezzi finanziari ed i considerevoli incassi annuali, aiuta generosamente la nuova produzione musicale, sostituendo quei mecenati della nobiltà che a suo tempo erano i protettori dei nostri classici. In occasione del sessantesimo compleanno del compositore e pianista russo Sergei Bortkiewicz, vivente tra di noi, ha eseguito alcune scene della sua opera *Acrobati*, non ancora rappresentata, oltre al preludio della commedia *Il ferro caldo* (Hans Sachs) di Bernhard Paumgartner, noto direttore del Mozarteum di Salisburgo, e ad alcune romanze dei compositori austriaci (premiati dallo Stato) Theodor Streicher e Alfons Blümel, che hanno arricchito il patrimonio della romanza artistica di Schubert, Brahms, Hugo Wolf e Gustav Mahler, con una serie di belle composizioni. Dobbiamo ancora menzionare una importante novità, il *Quintetto* per arpa ed archi, di Hans Pless, ch'è un lavoro di forma architettonica, ricco di suoni ed istrumentato in modo originale.

Tra il grandissimo numero di solisti da concerto provenienti quasi tutti dall'estero merita particolare annotazione la bellissima cantante americana Eleanor Berger, nel cui programma, assai ricco e scelto con cura, figuravano anche romanze di Cimarosa e Santoliquido e diversi graziosi American Songs; nonchè la svizzera Liliana Corsova che ha incluso nel programma anche un autore italiano, Alfredo Cairati.

Sotto gli auspici dell'Istituto Italiano di Cultura si sono presentati il pianista Carlo Zecchi, il violoncellista Attilio Ranzato ed il Gruppo di ballo di Firenze, diretto da Angiola Sartorio. Le esecuzioni di questi prodigiosi ballerini hanno suscitato entusiasmo con applausi e richieste di bis. Il programma comprendeva la *Suite* di Domenico Scarlatti; *La rabbia per il soldo perduto* di Beethoven ed il grande balletto *Don Chisciotte* di Mario Salerno. La magnificenza dei costumi, la grazia giovanile dei ballerini, l'adattamento musicale e la brillante e graziosa messa in scena hanno rivelato nell'insieme un alto livello di perfezionamento artistico e di interpretazione poetica. Vienna spera di rivedere questo gruppo ancora altre volte.

H. R. FLEISCHMANN.

CANTO E PIANOFORTE

G. LEGRENZI

TOTILA

Recitativo ed Aria di Belisario: « Coronato di verdi allori » S-T

RIDUZIONE E TRASCRIZIONE DI G. TEBALDINI

(123982) L. 5 EDIZIONE RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

AUTERI MANZOCCHI SALVATORE — *Il Canto nella sua essenza artistica e scientifica.* (Zanichelli, Bologna).

L'Auteri Manzocchi, operista, specialmente ricordato per *Dolores*, fu nel 1889 chiamato all'insegnamento del canto nel Conservatorio di Parma. Arrigo Boito, che allora dirigeva quell'Istituto, propose al Ministero della P. I. di incaricare l'Auteri Manzocchi d'uno speciale insegnamento, quello cioè del canto agli allievi di composizione. Le caratteristiche della vocalità di lui, continuando le tradizioni italiane della prima metà dell'Ottocento, lo designavano a tale cattedra, mentre col diffondersi di altri stili vocali italiani e stranieri si deplorava in alcuni compositori nostri la decadenza di quelle tradizioni.

La proposta Boito fu accolta, l'Auteri Manzocchi ebbe l'incarico. Delle speciali lezioni l'Auteri Manzocchi serbò gli appunti. Egli si proponeva di svolgerli e completarli. In realtà poté farlo soltanto nella parte generale, quella cioè della fisiologia della voce, che più o meno ampiamente si ritrova in ogni manuale per i cantanti. Finì tal lavoro nel 1893 e non lo diede alle stampe. Nel 1920, riguardandolo, notò saggiamente che esso non risultava « bene proporzionato », che meglio avrebbe « fatto ad analizzare maggiormente lo speciale fascino della musica del passato ». Infatti un corso di lezioni di canto per i compositori doveva e dovrebbe andare oltre la fisiologia e riguardare l'estetica, la composizione, le relazioni della poesia con la musica, eccetera. Di questi argomenti non trattò l'Auteri Manzocchi, poichè « l'età e gli zecchie glielo impedirono ». Il suo manoscritto, che è un elementare manualetto di fisiologia della voce, con vaghi accenti all'arte e all'espressione artistica, è stato ora stampato a cura dell'ing. Michele Auteri.

Il volume reca una prefazione di Umberto Giordano e il facsimile d'una lettera di Boito. Esso è un documento di ciò che intorno al canto si pensava alla fine del secolo passato.

VESELLA ALESSANDRO — *La Banda dalle origini fino ai nostri giorni.* (Istituto editoriale nazionale, Milano).

Grazie all'amorosa sollecitudine della figliuola di Alessandro Vessella è stato pubblicato questo volume, nel quale il famoso propugnatore, organizzatore, direttore di bande, la cui attività fu preziosissima a una prima cultura sinfonica del popolo italiano, raccolse la sua esperienza, e abbondanti notizie intorno alla storia delle bande, cioè di quelle istituzioni statali, comunali, militari, che nel corso dei secoli precedettero le moderne bande, le quali, come ognuno sa, furono utilissime prima della fondazione dei concerti popolari di autentiche orchestre.

L'abbondanza delle notizie è in questo volume preziosa. Vi sono descritte le origini dei musicisti di corte, le pratiche musicali al tempo dei Comuni, l'evoluzione delle bande civiche e militari dal secolo XVI alla Rivoluzione francese, le ampliazioni della partitura bandistica nella prima parte dell'Ottocento, la costituzione della banda moderna.

Appendici di documenti storici, di citazioni musicali della scarsissima produzione originale, completano il volume, il quale è documento a sua volta d'una precisa competenza.

RICHTER-HALLE HERMANN — *Mein Bruder Wolfgang Amadeus.* (Koehler und Amelang, Lipsia).

Il successo ottenuto dall'anonima *Cronaca di Anna Maddalena Bach*, specie di biografia romanzata scritta dal punto di vista d'un familiare, è destinato a incoraggiare la pubblicazione di analoghi romanzi. Ecco quello della « sorella di Mozart », la Nannerl, la quale descrive al suo piccolo Polderl la vita di Wolfgang Amedeo. Agevolato dai colossali lavori biografici mozartiani, il romanziere narra piacevolmente gli esordii, l'attività, la fortuna, le avventure del grande musicista, aggiungendo di suo qualche dialogo o descrizione, molto giovandosi delle lettere di tutta la famiglia di Mozart.

LANDOWSKI (W. L.) — *L'année musicale*. (Les Presses Universitaires de France, Parigi).

È una raccolta di rassegne bibliografiche, di cronache teatrali e concertistiche, un anno di vita musicale a Parigi. Vi si trovano notizie e indicazioni di avvenimenti, che, per la loro singolare ricchezza, non vennero menzionati da riviste e rubriche giornalistiche. Purtroppo mancano i nomi degli editori dei libri recensiti. Si accenna con particolare interesse al libro del Laloy *Le rêve du Millet jaune* e alla *Vie de D. Milhaud en images*. Di sfuggita sono nominati Pizzetti e Malipiero; né altro di italiani è ricordato.

GEDDO ANGELO — *Chopin*. (Ed. Giulio Vannini, Brescia).

Nell'avvertenza l'autore dichiara: « Pur avendo lavorato sulla scorta di notizie autorevoli, non intendo arrogarmi autorità alcuna e premetto di non rivolgermi direttamente al colto musicologo — bene informato dalla viva voce della musica — sibbene alla non esigua schiera degli appassionati di musica, agli allievi di un qualunque strumento — meglio se di pianoforte — agli amatori in genere delle vite degli uomini illustri ».

SCHWEIZERISCHES JAHRBUCH FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, vol. VI. (Verlag H. R. Sauerländer & C., Aarau).

A. Geering: *La musica vocale in Svizzera al tempo della Riforma*.

Tratta ampiamente della vita e delle opere di Bartolomeo Frank, di Johannes Wannemacher, di Cosmos Adler. Al tempo della Riforma la Svizzera ebbe il suo maggior splendore musicale con i tre citati maestri bernesi, accanto al Senfl, al Ducis, al Lori detto Glareano. Tale tempo può essere considerato in quattro fasi, le quali sono strettamente collegate con le condizioni politiche e confessionali. Nella prima, 1525-29, la musica reca la tradizionale impronta chiesastica del medio evo. Essa consta soprattutto del coro.

La riforma svizzera allontanava, in contrasto con quella luterana, il coro dalla chiesa, passandolo alla casa e alle organizzazioni cittadine. La vita musicale della Svizzera fu molto attiva fra il 1525 e il '50. Verso la metà del secolo la parte cattolica cominciò a rifarsi delle perdite. Specialmente influente fu Glareano. Tre uomini, già segnalatisi nella corrente della Controriforma, divennero attivi fra il 1547 e il 1575. Gregor Meyer, Homer Herpol e Manfred Barberini Lupus. Nell'ultimo periodo la parte riformata riprese il sopravvento. Il saggio presente si limita ai primi due periodi.

a. d. c.

MUSICA VOCALE

ROCCA (L.) — *Salmodia*. Per Baritono, Corretto misto e undici Strumenti a fiato e a percussione. (Testo biblico). Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

« In questi antichissimi testi biblici, come nei pittori nostri della prima metà del XIV secolo, si trovano tratti di delicata espressività insieme ad una certa durezza — talora ingenua — di forme e di contrasti: è questo forse il segreto dell'arte eminentemente sincera dei primitivi. Ispirandomi allo stile arcaico del testo ho cercato, anche col ritmo e i timbri strumentali, dare rilievo a tali suggestive caratteristiche ». Tale dichiarazione dell'autore ci rivela la sua ispirazione. Delicatezza e forza, come nel testo, si alternano, si congiungono. Non più il furore, direi, che è nella recitazione dei *Proverbi di Salomone*, ma un arcaico salmodiare, tutto contenuto e pervaso di intime tenerezze, di pacificanti abbandoni.

La serenità che emana fin dalle prime battute del pezzo è tanto tenace e convinta che gli stessi momenti di concitazione affannosa non riescono a farla dimenticare. La forza avvincente e convincente di questa composizione sta in una rara chiarezza, ottenuta con la sapiente fusione di tre forme — la melopea orientale, la lauda trecentesca, il corale luterano — in un elemento unico: la modernità. V'è un episodio, soprattutto, in cui questo temperamento è davvero mirabile: « La tua bontà va fino ai Cieli », canta la voce del baritono, e la salmodia riflette la cantilena ebraica: « Sii Tu esaltato, o Dio, al disopra dei Cieli », s'innesta la voce del coro, in dolce omofonia laudesca; e l'accompagnamento intona un casto corale, semplicissimo, che serve di sfondo lontano, appena sensibile.

Non è ciò che dicesi un effetto. L'arte del Rocca è troppo interiore e aristocratica per cercarlo. Né il sapiente uso degli strumenti (nel testo originale) può dirsi effettistico. E' semplicemente una sicura sensibilità sonora, in diretto rapporto con le ragioni spirituali della composizione. In questa salmodia, più che in altri suoi lavori, il gusto del Rocca si rivela puro, sicuro; insomma, un vero e proprio stile. E il successo ottenuto dalla *Salmodia* al terzo Festival Internazionale di Venezia, nel '34, è giustificato, fra l'altro, da questa spiccata personalità stilistica.

Come nei *Proverbi di Salomone*, il coro è il protagonista sonoro della composizione. Affidato ora ai soli, tenori e bassi, ora a tutte le voci (soprani, contralti, tenori, bassi primi e secondi) in piena vocalità, esso asseconda, nell'alternata dinamica sonora, il pensiero del testo. Domina l'omofonia.

La parte strumentale (nel testo originale è

così costituita: una tromba, tre corni, tre fagotti, timpani, batteria, pianoforte, celeste) è, al confronto con quella dei *Proverbi*, semplificata, quasi scarnita: soltanto in minima parte cede al cromatismo e al tormento armonico; in molti punti tace, lasciando pieno il campo espressivo alle sole voci. E sono i momenti in cui la serenità, il convincimento della fede, riescono più avvincenti.

GIURANNA (B.) — *Due strofe siciliane*. Per Canto e Pianoforte. (Testo popolare siciliano). (G. Ricordi e C., Milano).

a) *Lamento di donna abbandonata*. Canto spianato, quasi teso, efficace nella schiettezza di una melodia sobriamente e popolarmente sentita, sostenuta da un rado, basilare accompagnamento, sdegnoso di piacevolezze superflue, e per questo appunto espressivo.

b) *Canzone per il palio*. Vivace rappresentazione ritmica nella parte pianistica, spensieratezza e freschezza nel canto, anch'esso ben spianato, sicilianamente.

FERRARI TRECATE (L.) — *L'omino innamorato - ovvero - La fanciulla prigioniera*. Per Canto e Pianoforte. (Versi di Lioman). (G. Ricordi e C., Milano).

Piccola storia buffo-sentimentale trattata con semplicità melodica e armonica, con scioltezza e grazia. Vocalmente facile e gradevole.

GUERRINI (G.) — *Bacco ubbriaco*. Per voce di Basso e Pianoforte. Frammento (dal *Bacco in Toscana* di Francesco Redi). (G. Ricordi e C., Milano).

Seguendo la vena fantastica, saporosa e varriopinta del Redi, il Guerrini ha costruito un pezzo volutamente e simpaticamente carnascialesco, tutto trionfo e gonfio e pesante, con fuggevoli pennellate di dolcezza svagata e rivedole. Pianistica efficace, quasi sempre in primo piano. Linea vocale trattata sillabicamente, con buona cura e conoscenza dei mezzi della voce grave maschile.

PETRASSI (G.) — *Lamento d'Arianna*. Per Canto e Pianoforte. (Parole di Libero De Libero). (G. Ricordi e C., Milano).

Lamento, questo del Petrassi, non inteso nella sua esteriore forma, ma nell'espressione interiore dell'intima causa. Modernamente, l'autore ha espresso qui un momento drammatico femminile. E, questa, Arianna? Non importa. Soggetto od oggetto, la dolente immagine s'esprime in umanità d'accidenti. E una indefinibile impronta trasmuta l'immagine, quasi, in simbolo.

La parte vocale è melodica e ariosa insieme, fedelissima all'accentuazione fluttuante, direi, del testo poetico. Il lamento propriamente

detto sta nel frequente abbandono al melisma, un largo e melopeico melisma, doloroso. La voce spazia, sale, discende, si flette col pensiero. È canto ed è declamazione, è lamento ed è fierezza.

Il lavoro armonico scruta il pensiero del testo, segue le alterne vicende del canto, ne allarga le immagini, le colors. Ma la pianistica rimane tuttavia severa, solenne, sdegnosa di ogni fisico compiacimento. Pagina di non facile, ma sicura conquista.

La composizione data dal '36, lo stesso anno del *Salmo IX*.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Dos Romances viejos*. (G. Ricordi e C., Milano).

Ecco un'altra serie di queste gustose antiche romanze spagnuole, di cui il Castelnuovo ci ha dato un primo saggio nel '34. L'andamento è in questa, come nell'altre, volutamente spagnolesco.

Mas le valiero dormir! (Meglio le valeva dormir!) è raccontata con grande spigliatezza a mezzo di un 6/8. Esso trascorre invariato (salvo poche battute centrali in 3/4, che interrompono fantasiosamente la monotonia ritmica del pezzo) dalla prima all'ultima nota. Vocalità chiarissima, facile. La melodia nota a nota segue le sillabe del verso, adornandosi spesso del caratteristico gruppetto spagnuolo. Il pianoforte ha un po' la funzione del pizzicato di una chitarra, ed è arguto e spigliato. La trovata armonica sempre geniale, sapida.

La *Romance del conde Arnaldos* è più rapsodica, e, in un certo senso, anche più popolare con quel passare dal sol minore al sol maggiore, che la divide in due episodi distinti. Un'introduzione strumentale, preludio chitarresco, e poi un attacco di racconto dolce e tranquillo, mentre il pianoforte, sempre in funzione di chitarra, ma a larghi arpeggiamenti, sostiene la voce del narratore. Più descrittiva, anche più immaginosa, e più melanconica della prima, questa seconda *Romance* è altrettanto piacevole ed elegante.

B. LUPO.

CANTELOUBE (J.) — *Chansons galantes du XVIII siècle*. (Heugel, Parigi).

Sono quattro canzoni a una voce e pianoforte, armonizzate con semplicità e buon gusto: *Colinette, Jacques, Le curé de Pomponne, L'ami Vincent*.

CANTELOUBE (J.) — *Chants paysans*. (Heugel, Parigi).

Cinque canzoni, *La fille du paysan, La chèvre, La mère Antoine, Dis-moi, Jannette, Isabelle*, raccolte nell'Auvergne e nel Limousin, e armonizzate con molti pregi di adesione, di chiarezza, di eleganza. La vivacità dei ritmi, l'arguzia della cantilena restano intatte e vive.

DELVINCOURT (C.) — *Chansons de la ville et des champs*. (Durand, Parigi).

Sei canzoni, *Le berger Collinet*, *Entre les deux*, *La délaissée*, *C'est un p'tit ramoneur*, *La bergère indulgente*, *L'enlèvement en mer*, che ricordano il diciottesimo secolo, armonizzate e contrappuntate in modo da trasferire l'attenzione dalle melodie vocali alla composizione e alla elaborazione.

PFITZNER (H.) — *Drei Sonette*. (Peters, Lipsia).

Per voce maschile, con pianoforte; due su testo di Eichendorff, *Der Verspätete Wanderer* e *Das Alter*, una di Bürger, *Auf die Morgenröte*. Pianistica sobria, vocalità fra melodica e recitativa, composizione magistrale.

FRONTINI (F. P.) — *Antiche canzoni di Sicilia*. (Carisch, Milano).

Il maestro F. P. Frontini, che già pubblicò interessanti canzoni siciliane (nel 1883 dal Ricordi e nel 1890 dal Forlivesi), raccoglie ora venticinque canti sorti fra la fine del Settecento e i primi dell'800 nelle provincie orientali della Sicilia. È un altro bel fascio di musiche regionali che s'aggiunge al migliore folklore italiano. Fissarle, tramandarle è stato un bene. Non rimanergli nella linea vocale, ma accompagnarle con armonie consone e diremmo contrappuntate, è stato un maggior bene. La loro maggiore virtù sta nella intensità del sentimento, non nella effusione. Se ne conoscono altre più espansive, più svolte. Queste son belle nella concisione e nella potenza virtuale. Voi le cantate, le ripetete, e il sentimento ne diventa sempre più gagliardo, la nativa psicologia si trasferisce sempre più nell'arte, il dramma si dilata oltre il segno sonoro e il limite della pagina. Ve n'è di leggiadre, come *La pampina de l'aliva*; di amoroze e tenere, *Cantu campagnola*, *Quanna nascisti tu*, *Ciuri di ciuri*; di veementi come *Giustizia*, *Cantu di Vicaria*; di cordiali, intime, umanissime, nell'accento o grave e fosco, *Cantu di miniera*, o delicato, *Sant'Antoninu e Figghiu mia*, ninne nanne; e ve n'è una, che Bellini giovinetto avrebbe potuto firmare: *Nici, ricordati*. Canzoni di popolo e liriche da camera. Un fine piacere, per chi sa gustarle nella ancor fresca impronta della forma originale e nel giusto tocco della tecnica colta.

a. d. c.

BALDACCIO (B.) — *Liriche infantili*. (Ediz. Mignani, Firenze).

L'autrice dimostra di aver profitto delle esperienze fatte nel mondo piccolo e di saper comprendere le esigenze e i gusti dei cantori in miniatura.

E. O.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

PERSICO (M.) — *Decalcomanie*. Pezzi facili per Pianoforte. (Edizioni Curci, Napoli).

Raramente mi è occorso di veder raggiunto con tanta semplicità di mezzi un'efficacia pittorica e descrittiva così evidente! E l'interesse per le deliziose *Decalcomanie* s'intensifica quando si pensa che l'autore abitualmente si occupa di opere a lungo respiro come il melodramma.

ZANOLLI (W.) — *Voli sulla palude* per Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Notevole saggio di musica a programma per pianoforte ispirata a dei versi descrittivi.

ZANOLLI (W.) — *Voci della notte* per Pianoforte. (Ed. Forlivesi, Firenze).

L'autore riafferma la sua predilezione per gli atteggiamenti pittoreschi della musica, ma in questo pezzo non piega il pensiero ad illustrare un argomento prestabilito.

LONGAS (F.) — *Trois petites Pièces Espagnoles pour le Piano*. (M. Senart, Parigi).

Soffusi di delicatesimo esotismo questi tre piccoli pezzi costituiscono un prezioso elemento di studio e di cultura per i giovani pianisti ed anche un altrettanto prezioso numero di esecuzione per chi si dedica all'arte musicale da rivelare ai piccoli.

VIANELLO (G.) — *Piangi, perchè?* Melodia facile per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il compositore ha raggiunto lo scopo prefisso di scrivere facile, ma la sua composizione avrebbe centuplicato i pregi artistici se egli si fosse preoccupato maggiormente di dire cose insolite agli eventuali ascoltatori ed esecutori.

JACOBSON (M.) — *The music room*. Four miniatures for Pianoforte. (Edizioni Elkin, Londra).

Fra i quattro piccoli pezzi sceglierei il primo intitolato *Rustic Ballet* per fare la presentazione dell'autore.

HARSANYI (T.) — *Pastorales*. Quatre pièces pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Preludio, *Elegia*, *Musetta*, *Danza*, ecco i quattro titoli dei numeri componenti la serie ispirata a modernità assoluta. Particolarmente interessante appare il primo.

HLOBIL (E.) — *Cinq Pièces pour Piano*. (Hudebni Matice, Praga).

Il disegno di queste nuove musiche è sin-

golarmente chiaro e regolare, oserei dire simmetrico. Sonoramente invece noi rileviamo che l'autore è moderno e arditissimo, ispirato però a vivo senso pittorico ed espressivo.

E. ODDONE.

FREY (E.) — *Vierte Suite op. 58*. - *Fünfte Suite op. 62*. - *Sechste Suite op. 66*. (Ed. Zimmermann, Lipsia).

Musica dinamica che denota sicurezza tecnica non comune. Se pure mancante in complesso di una originale ispirazione, ha, però, una base di valore innegabile.

MEDTNER (N.) — *Tema con variazioni* per Pianoforte. (Ed. Zimmermann, Lipsia).

Variazioni fatte di musica semplice ma viva che si esprimono con naturalezza di sentimenti, con nobiltà di stati d'animo, e musicalità sincera.

POULENC (F.) — *Concerto in re minore* per due Pianoforti. (Rouart Lerolle, Parigi).

È un concerto ridotto dall'orchestra, per due pianoforti, dall'autore. La musica porta i segni di quella severa maturità che si addice a un musicista provetto. Un materiale tematico incisivo viene trattato con slanci appassionati e impeti di fuoco. Lo spirito, specialmente nel larghetto, è di un romanticismo di vecchio stampo, che qualche volta rasenta i limiti del luogo comune. Però tutto procede con disinvoltura scorrevolezza, sicché la composizione risulta, se non sempre interessante, piacevole.

DUPONT (J.) — *Concerti* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione per Pianoforte. (A. Leduc, Parigi).

Mi limito a parlare della parte pianistica, non avendo la partitura orchestrale. La composizione, di stile espressivo, è di struttura a due tempi distinti seppure incatenati. Mentre l'autore mostra una buona maestria tecnica, non sembra, però, che abbia raggiunto lo scopo prefissosi. È musica che non esige troppo da chi la suona, seppure assai dinamica.

ZANKE (H.) — *Sonata* per Pianoforte e Violino o Flauto. (Ed. Zimmermann, Lipsia).

Lavoro onesto, di tono dignitoso, composto secondo le buone regole formali dello stile antico. Nessuna difficoltà per l'esecuzione.

L. ENNIO PELILLI.

MUSICA D'OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

MUSICA ESEGUITA

O. RESPIGHI: «Lucrezia» al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

Da *La Tribuna*, Roma (I. PIZZETTI):

Occorre dirlo? La *Lucrezia* è una nuova dimostrazione della ricchezza di immaginazione di Respighi e del magistero al quale era giunto — e ormai da molti anni — sia come disegnatore di melodie e contrappunti e sia come costruttore di magnifiche architetture sonore. Già ho detto che il linguaggio dei personaggi è continuamente cantante, vario di ritmi e disegni e ornamentazioni: aggungerò che vi sono nell'opera vere e proprie arie diseguate, svolte, condotte con grande ampiezza di forme: tali l'aria di Lucrezia: « Non sono più quella di ieri », di vasto respiro e di particolare efficacia espressiva.

E l'orchestrazione dell'opera è del tutto degna dell'autore dei poemi sinfonici romani e del sapientissimo e ingegnoso interprete orchestratore di antichi capolavori, e per esempio di quella « Suite » degli *Uccelli* (musica di antichi maestri grandi) che è stata eseguita ieri come balletto dopo la *Lucrezia*, e che il pubblico ha vivamente ammirato e applaudito, come prima di udire l'opera nuovissima aveva ammirato e applaudito la *Maria Egiziaca*.

Da *Il Messaggero*, Roma (M. INCAGLIATI):

Dello spirito e degli aspetti musicali della *Lucrezia* accennai quando fu data alla Scala. Quello che conta è la sincerità e il fervore dell'artista di fronte all'ultima sua opera d'arte. Quanto a opere d'arte, quale è quella che sia esente da mende? Se non che, quanto alla spiritualità della *Lucrezia*, chi potrebbe contestare la fervida animatrice musicalità della commovente tragedia della protagonista, espressa talvolta da effusione di lirismo, e spesso da un disciplinato drammatico recitativo, di sua natura così caratteristico? In particolare modo è nella declamazione melodica che si rileva una vibrata forma espressiva. V'ha, infine, da notare che la *Voce* risonante dal golfo mistico, se non è una novità assoluta, indica, per l'effetto felice conseguito, che la fantasia di Respighi era in stato di grazia, quando gli balenò l'idea, così caratteristica, che poi tradusse artisticamente e felicemente in questa che doveva essere l'ultima sua partitura.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (L. C.):

La *Lucrezia* si riconferma pertanto un'opera prettamente respighiana; e non solo nei caratteri musicali, ma benanche nei motivi dell'ispirazione. Gli intenti celebrativi delle antiche virtù romane militari e civili non sono infatti nuovi nell'arte del nostro maestro. Nella *Lucrezia* si manifestano attraverso l'esaltazione d'uno stoico atto della protagonista, la

intemerata moglie di Collatino, non che mediante l'accesa espressione dei sentimenti patrii che porteranno, dopo il suicidio dell'oltraggiata Lucrezia, alla rivolta dei romani contro i Tarquini.

Opera tipicamente respighiana nei caratteri musicali e in alcuni motivi dell'ispirazione, è d'altra parte difficile dire in quali rapporti qualitativi la *Lucrezia* sia con i precedenti lavori teatrali del Respighi. Forse, più che in questi, in *Lucrezia* alita un maggiore fervore drammatico, una più fremente passionalità, un più profondo palpito umano.

Da *Il Piccolo*, Roma:

La *Lucrezia* è il canto del cigno con la medesima giovanile ispirazione e con in più la somma perizia acquistata nell'istrumentazione e nella costruzione del melodramma. Si può dire che è il suo testamento artistico, perché con quest'atto della *Lucrezia* ha indicato la via nuova, per la quale l'opera liberata dal vecchio ciarpame romantico si avvia a scene scarse, sintetiche lasciando il predominio assoluto alla musica. È un «credo» oltre Wagner. La teoria wagneriana della parità delle arti, che compongono il teatro, è qui dal Respighi rovesciata.

... Il senso di Roma al pari del senso della natura fu profondo in Respighi. Chi non ha provato il brivido che danno le grandi creazioni, all'udire i passi cadenzati delle legioni o vittrici sull'Appia via?

Questo senso si manifesta in alto grado nella *Lucrezia*. Niente rettorica, ma la stessa austerità leratica dell'anima romana.

Mentre l'orchestra tace, si leva la canzone soldatesca a pesanti cadenze. Il dialogo tra gli assediatori di Ardea dipinge mirabilmente il rude consorzio dei guerrieri con la varietà dei caratteri, tra i quali musicalmente felicissimo quello di Bruto.

L'atto si chiude con la partenza dei galeati cavalieri per sorprendere le spose. Nell'interludio udiamo l'eco degli scalpitanti cavalli, e le spiezioni della Voce che si leva dal centro dell'orchestra alla maniera di Claudio Monteverdi e del coro greco. È lo «storico» in altri termini. Gianna Pederzini è il migliore dei Titi Livi immaginabili.

Il secondo momento segna il perfetto contrasto del primo. Pittura idilliaca della vita domestica delle primitive romane. Il ritorno di Sesto Tarquinio tronca di colpo la dolcezza e salgono note di crudele presagio. La voce si fa concitata e ansiosa. L'orchestra esprime l'inquietudine e l'orrore fino al grido supremo di Lucrezia.

La preghiera di Lucrezia al Lare apre il terzo momento. La tragedia precipita. Giungono, chiamati, Collatino, Spurio Valerio, Bruto. Segue la gemma dell'atto, il commosso commiato della matrona, risoluta a non sopravvivere all'oltraggio.

Chiude lo spartito il grido vendicatore di Bruto che ha gettato la maschera.

L'aver dato tanta evidenza musicale di caratteri e di ambienti è uno dei meriti principali dell'atto. Basta questa virtù per assicurare alla nuova opera lunga e gloriosa vita.

Da *Il Tevere*, Roma (A. RIGHETTI):

Naturalmente, tra i vari personaggi emerge, anche per l'aspetto musicale, quello di «Lucrezia» la cui umanità è resa con felice e sottile spirito di indagine: diremo anzi che la «umanità» di questa figura di donna sorpassa di gran lunga, per evidenza musicale, la «romanità» del clima in cui si svolge la tragica vicenda.

... A Lucrezia sono affidate pagine espressive come la canzone «Perfido, perfido» dolcemente malinconica, il recitativo, senza accompagnamento d'orchestra, dell'offerta di Lare, di grande efficacia; il racconto, sobrio ed incisivo, del patito oltraggio e l'addio al marito che riveste un deciso carattere melodico assumendo insolita potenza di respiro.

I. PIZZETTI: Concerto in do per Violoncello e Orchestra, all'Adriano di Roma.

Da *Il Messaggero*, Roma (MATTEO INCAGLIATI)

A sentire il «Largo» del Concerto del Pizzetti, la fantasia di tutti noi, convenuti in sala, parve ridestare l'incanto melodico di cui respira, in pieno suggestivo fascino, quell'altra pur recente composizione *Canti della stagione alta*. Anche qui, nel Concerto in do, è la poesia che prevale in forma nobilmente espressiva e tutta animata da spirito di pura idealità. Il linguaggio musicale non s'indugia mai in vane dissertazioni, nella lusinga di confondere, sostituire il sentimentalismo vieto o formale e falso a quello che è il sentimento schietto come il cuore ispira e detta. Il Pizzetti, appunto perché possiede una sensibilità sviluppata e ardente, senza riflessi né echi di quella altrui, vi si tuffa dentro quando l'estro lo coglie, e vi rimane aderente. Ma non basterebbe la sensibilità, se a questa non si associasse la emozione, meglio la commozione. Nel *Largo* è un poeta che canta in pieno abbandono della propria accesa fantasia. E là dove la fanfara interviene a dar tregua fugace alla nota patetica, nostalgica, sembra che l'artista abbia con una trovata conferito alla nobile composizione un tono di varietà musicale.

Da *Il Tevere*, Roma (s. righ.):

Nobile è infatti per il costante rifuggire da ogni volgarità di ricerche effettistiche e, più ancora, per l'assoluta purezza da ogni contatto con quelle esotiche tendenze che spesso notiamo come segno di facili amori in musiche di altri contemporanei. Interessante è sicura-

mente per la padronanza del segno espressivo, non solo con riferimento all'orchestra, ma altresì alla tecnica violoncellistica egregiamente adoperata. Questo valga per il tempo «concitato» iniziale e per l'«allegro» conclusivo; per il «largo» centrale può affermarsi che la nobiltà si trasformi in poesia, l'interesse in gioia spirituale. Il «largo» è senza dubbio la parte più riuscita del concerto, per la dialettica serrata e convincente, per l'altezza della ispirazione, per la totale assenza di quelle zone d'ombra che non è difficile ritrovare negli altri due tempi della composizione.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma:

Il secondo tempo è di una bellezza suprema, completo e pienamente indovinato per un procedimento di ben disposte colorazioni. Il canto del violoncello si eleva sereno in una melodia commossa e di squisita tenerezza, e mentre lo strumento solista mantiene una linea di un esclusivo carattere a sé, l'orchestra lo circonda con movimenti ben differenziati pur armonizzando attraverso ondeggiamenti ritmici di ben altro aspetto. L'intervento della fanfara costituisce un eccellente effetto. È un episodio al quale il solista non partecipa, per cui orchestra e violoncello assumono due personalità ben distinte, ma non opposte, e allorché tornano ad unirsi nella conclusione, una calma serena e nostalgica corona la chiusa del tempo.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (d. a.):

I tre tempi componenti questo lavoro, contengono le migliori qualità musicali di Pizzetti. Intanto i rapporti sonori dello strumento solista con l'orchestra sono equilibrati in maniera che la massa orchestrale non abbia mai a coprire il violoncello. Eppure lo strumentale è nutrito a dovere, il violoncello è spinto spesso nella sua regione più acuta: il segreto di questo equilibrio modello bisogna cercarlo nei respiri dati alla massa orchestrale e nella condotta delle parti curate e tornite con nettezza e sobrietà. Il linguaggio armonico del Concerto è vario; la maturità artistica dell'autore vi è rivelata in pieno; il violoncello è trattato con una conoscenza ordinata e spregiudicata. A noi il secondo tempo della composizione pare il più bello e conclusivo: le melodie trovano qui una luce favorevolissima; i diversi ordini tonali si susseguono efficaci e ricchi di fantasia originale.

G. SALLUSTIO: «Trasfigurazioni» all'Adriano di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (a. l.):

È una composizione che vuol simboleggiare una serie di stati d'animo in contrasto fra loro, che si trasfigurano uno nell'altro. Alla chiarezza e al potere evocatore delle idee musicali essa unisce il pregio di una ben curata e

ben colorita veste orchestrale. Il Trittico ha avuto una buonissima esecuzione da parte del maestro Caluso e della orchestra, ed è stato molto applaudito, ed ha procurato al suo autore due chiamate sul podio.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. l.):

... Tali stati d'animo hanno spiccato, evidente il loro riflesso nel tono e nello spirito della musica, dove animata da impetuoso slancio drammatico, e dove da un lieve suggestivo poetico lirismo. È nell'aspetto lirico appunto che si rivela la netta personalità del compositore. V'ha il finale che indica una spontanea pronta felice ispirazione. Si disegna a un tratto una soave immagine musicale, ideata fantasticamente dal Sallustio. Risuona così una poetica melodia della quale il violino dà lo spunto, e che poi si propaga all'oboe, al clarinetto, al sassofono. È questo il momento felice in cui l'estro dell'artista si è trovato in stato di grazia. Strappare, acciuffare, per così dire, una melodia, ai giorni d'oggi, è più che un miracolo. Prendiamone nota, e rappresenti questo il maggior titolo d'orgoglio e di successo per l'autore di *Trasfigurazioni*.

Da *Il Tevere*, Roma (Vice):

Il lavoro del Sallustio è più complesso. Gli stati d'animo in contrasto si ripetono troppo spesso ed anche con gli stessi procedimenti. Troviamo però più riusciti quelli che forse sono derivati al musicista da una visione poetica dolce, contemplativa, in cui l'animo, abbandonandosi ai più teneri ricordi, trova una vena lirica ispirata e quindi più spontanea ed espressiva. Vogliamo dire che nelle «zone di riposo» — nel colloquio semplice e calmo — il Sallustio riesce ad accostarsi maggiormente alla sua sensibilità ed a comunicarci l'intimo del suo cuore.

«Le zone di movimento» sono però rese con un dinamismo orchestrale pieno di colore e di slancio, in cui i disegni ritmici trovano la loro veste appropriata.

Da *L'Avvenire d'Italia*, Roma:

Sallustio intitola *Trasfigurazioni* un lavoro nobilmente concepito, felicemente impostato e svolto con mezzi di larghe visuali. Il contrasto è vivo, continuo e di un effetto immediato.

Sembra che il Sallustio prediliga, di preferenza, le colorazioni a forti tinte; ma quando si abbandona alla tenerezza del canto — e cioè verso la fine della composizione — riesce ad imporsi per una convincente spontaneità melodica, felicemente espressa in forma appropriata e di completa chiarezza.

Da *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari (TRISTANO):

Due aspetti, due stati di psicologia musicale distinguono il Trittico: l'uno potentemente drammatico, e il secondo soavemente, suggestivamente lirico; ed è in questo aspetto che

si rivela la felice ispirazione del Sallustio. Si disegna, a un tratto, una poetica immagine musicale, una morbida alata melodia, della quale il violino dà lo spunto, e che poi si propaga all'oboe, al clarinetto e al sassofono. Un momento felice in cui l'estro dell'artista s'è trovato in stato di grazia. Senza dire che il pezzo sinfonico è costruito magistralmente e sapientemente orchestrato con spirito di modernità.

A. LUALDI: *Africa, Rapsodia coloniale, a Parigi ed a Nancy.*

Da *Le Matin*, Parigi (R. LAPARRA):

La composizione presenta una prima parte piena di nostalgia indiana, colorita qua e là d'armonie europee. Poi un ronzio d'insetti dei primi violini interrompe una cadenza locale e ci introduce poco dopo nel miglior episodio, forse, della rapsodia, ove s'intrecciano ogni sorta di sonorità languide, ove solo un oboe resiste, come un fuoco vigilante tra i dormienti. È la prima volta che, dopo certi punti del *Deserto* di Félicien David, lo ritrovo veramente l'Africa nei concerti. La fine si svolge con molta animazione.

Da *Le Figaro*, Parigi.

Africa ha portato un raggio di sole riconfortante sulle nuvole grigie e melanconiche che si addensavano sul cielo dei Concerti Pasdeloup. È nota la maniera brillante e leggera con cui il compositore italiano orchestra le sue partiture. Questa dell'*Africa* è piena di succo e di colore e merita il successo che ha avuto.

Da *L'Est Républicain*, Nancy:

Africa è composizione italiana per la chiarezza latina dello sviluppo sinfonico che svolge la sua idea in una serie di quadri dai titoli espressivi; ma è italiana, soprattutto, per la intensità, il dinamismo della progressione sostenuta e la maestria di questo manipolatore di timbri che sa associare gli strumenti a percussione alle sonorità le più tenere, dando a queste un valore proprio oltrepassante, in maniera straordinaria, il quadro dell'accompagnamento abituale.

Italiana, infine, è anche per la qualità della sua orchestra che suona meravigliosamente con limpidezza, anche, negli effetti di potenza inauditi, ottenendo il maximum da ciascuno strumento. A questa ammirabile qualità della chiarezza s'aggiunge un addolcimento nella forza, che non è meno singolare. Lualdi accumula opposizione di timbri e sopraccarichi di ritmi, senza che si produca mai quella confusione o quel disordine che danneggiano spesso le opere d'esaltazione.

La sua polifonia unisce lo splendore alla semplicità, spogliata di ogni accento, come quando si tratta dello scatenamento barbaro della *Danza negra* col suo schieramento di ritmi sovrapposti;

ed è misteriosa, strana d'equilibrio tonale, nel fremito de *La danza color oliva*, ove s'accavallano, con molti sottili dettagli inconsueti, i tratti scintillanti dei flauti e dell'oboe (come quel fregamento degli archi tra il cavalletto e la cordiera, quando le arpe sprigionano scale rapide e il piano e la celeste accompagnano con accordi cristallini).

... L'espressione e i mezzi d'espressione non hanno mai variato quanto oggi. Ma quelli di Adriano Lualdi hanno, oltre il loro valore musicale puro, l'interesse d'un documento che è magistrale contributo a quell'insieme di forze nuove che caratterizzano la nuova Italia. Lualdi ci dimostra anche che la musica deve avere un compito. Egli lo sa, forse, più che ogni altro. E la sua opera è suggellata d'un tale ingegno, da una mente così riflessiva, che nessuno può contestarne gli splendidi meriti.

Da *L'Éclair de l'Est*, Nancy:

... Risulta da tale succinta descrizione, che questa composizione è ricca di varietà e di immaginazione; essa apre alla mente dell'uditore orizzonti che cambiano costantemente d'aspetto. La musica ha carattere e originalità; è veramente interessante da seguirsi e la sua orchestrazione è d'un brillante colorito.

G. F. MALIPIERO: *Concerto per Pianoforte e Orchestra, a Firenze (Comunale) ed a Boston.*

Da *La Nazione*, Firenze (A. BONAVENTURA):

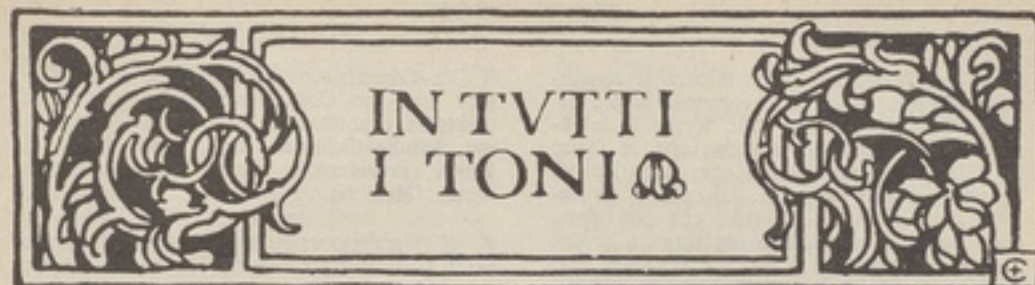
Con vero interessamento abbiamo poi ascoltato e apprezzato questa composizione che ci è sembrata una delle migliori dell'insigne maestro veneziano.

Il primo « Allegro moderato » corre vivace ed energico, pieno di vitalità ritmica, senza inutili divagazioni, conciso. Nell'« Andante », che ha prima andamento quasi religioso e si fa poi più caldo e animato, si notano accenti efficaci e frasi espressive, mentre l'« Allegro » finale si svolge in tempo di Danza, ha carattere popolare, è chiaro e scorrevole e si chiude con un'ampia cadenza pianistica.

Singolare poi ed originalissima ci è parsa la strumentazione del Concerto; nel quale inoltre la parte del pianoforte solista pure emergendo, non senza virtuosismi, ben s'intesta al tessuto orchestra.

Da *Boston Herald*, Boston:

Il Concerto di Malipiero che si eseguiva in America per la prima volta, è un lavoro assai interessante e vigoroso. Un « Andante » bello e contemplativo separa i due brevi tempi, scritti con quello stile animato e piuttosto duro, verso il quale tendono i compositori moderni. Malipiero però ne usa con parsimonia. Particolare strano: l'« Andante » culmina in un vertice di forza, mentre poi il Concerto si chiude nella calma assoluta.



CONCORSI

Nuovi Concorsi

⊗ CIVICO LICEO B. MARCELLO, VENEZIA. — Concorso per titoli ed eventualmente per esami alle cattedre: a) di Organo, Composizione organistica e Canto liturgico; b) di Canto (ramo cantanti). Le domande, dirette alla Segreteria del Liceo, corredate dai rituali documenti, dovranno pervenire non oltre il 31 maggio p. v.

⊗ CIRCOLO DELLA STAMPA. — La presentazione delle domande per partecipare al Concorso Pianistico, di cui al nostro fascicolo di marzo, dovranno pervenire alla Sede del Circolo (Piazza De Ferrari 42) non oltre le ore 19 del 25 maggio.

Ogni candidato dovrà eseguire a memoria due pezzi a scelta: uno del repertorio clavicembalistico italiano e l'altro di autore contemporaneo di qualsiasi nazionalità. La premiazione sarà singola per ogni vincitore della graduatoria senza *ex aequo*. In caso di dissenso della giuria, gli ammessi in graduatoria dovranno eseguire *Alla fonte* di Savasta.

⊗ CONCORSI INTERNAZ. DI CANTO, VIOLINO E VIOLONCELLO A VIENNA. — Avranno luogo, sotto il patronato del Cancelliere Federale, dal 7 al 19 giugno, con cospicui premi in denaro, borse di studio, targhe e diplomi. Le domande di ammissione dovranno pervenire non oltre il 15 maggio. Della giuria fanno parte gli italiani maestri Cesare Nordio, Marino Cremesini, Orlando Barera e Benedetto Mazzucorati.

Esiti di Concorsi

⊗ ACCADEMIA DI MUSICHE CONTEMPORANEE. — Al Concorso per una poesia, che poi dovrà essere musicata, ispirata alla giovinezza eroica della nuova Italia, ha meritato il 1° premio quella col motto *Selve di Marca*, del prof. Luigi Rinaldi.

⊗ CONCORSO PIANISTICO CHOPIN, VARSAVIA. — Su 100 partecipanti di 18 nazionalità è risultato primo assoluto un russo, il pianista Sak, seguito dalla connazionale Yannarkina e dal polacco Maluncski.

Del nove partecipanti italiani neppure uno è riuscito a superare le eliminatorie. L'insuccesso deve attribuirsi ad affrettata preparazione ed a mancanza di selezione tra i concorrenti.

⊗ CONCORSO « EUGENIO ISAYE », BRUXELLES. — Su 74 concorrenti, dei quali 58 ammessi alle prove, è stato classificato 1° Davide Oistrachk, nato ad Odessa nel 1908, con punti 1620 su 1800. Seguono l'austriaco Odnoposoff (nato però in Russia), la signorina Guillies, pure nata ad Odessa, ed ancora il russo Godstein.

NOTIZIE

⊗ PREMIE SCALIGERE. — Riunitosi recentemente il Comitato dell'Ente Autonomo ha stabilito innanzi tutto il programma dei *Concerti sinfonici per il mese di maggio*. Essi si inaugureranno con una serata commemorativa del Centenario di Carlo Gomez, direttore Gino Marinuzzi e con la partecipazione degli artisti: Beniamino Gigli, Lina Pagliughi, Cloe Elmo, Tancredi Pasero.

Si avranno poi: un Concerto dell'Orchestra Sinfonica di Vienna diretto dal maestro Kabasta; un Concerto del pianista Giesecking; la desiderata esecuzione delle *Beatitudini* di Franck diretta dal maestro Gui e interpretata dagli artisti: Maria Carbone, Cloe Elmo, Vittoria Palombini, Augusto Ferrauto, Giovanni Voyer, Mario Bassiola, Tancredi Pasero e Duilio Baronti. Chiuderà le manifestazioni del maggio un concerto diretto dal maestro Erich Kleiber.

Si è poi stabilito il *Programma per la stagione lirica dell'anno XVI*, da inviarsi al Ministero della Stampa e Propaganda per l'approvazione definitiva; e si è deciso, in pieno accordo col Sindacato dei Musicisti, di istituire due *concorsi* — con premi complessivi per lire centomila — per opere nuovissime da eseguirsi con particolari modalità nelle venture stagioni degli anni XVII e XVIII, allo scopo di contribuire efficacemente, con la ricerca di nuove energie musicali, alla maggior ricchezza del teatro lirico italiano.

Fedele alla tradizione italiana, l'Ente Auto-

nome del Teatro alla Scala lascerà ai concorrenti dell'uno e dell'altro concorso la più assoluta libertà di scelta delle forme e dell'espressione. Richiederà soltanto che le opere ed i libretti mandati al concorso siano ispirati ad uno schietto senso di italianità e rispondano alla sensibilità odierna; che non siano cioè, vuoti ed accademici esperimenti ispirati a mode straniere, né d'altra parte cadano nell'errore di ripetere pedissequamente espressioni melodrammatiche già note.

Il Duce ha ricevuto a Palazzo Venezia i componenti il CONSIGLIO DIRETTIVO DELLA CONFEDERAZIONE INTERNAZIONALE DELLE SOCIETÀ DI AUTORI E COMPOSITORI, riuniti a Roma per i lavori preparatori del prossimo Congresso, che gli sono stati presentati dal Ministro Ariani, presidente della Confederazione stessa.

Lo svedese Atterberg, presidente della prima delle quattro federazioni costituenti il Bureau, a nome degli intervenuti, appartenenti a varie nazionalità, ha vivamente ringraziato il Duce per il costante interessamento che Egli ha sempre dimostrato per la tutela delle opere dell'ingegno.

Il Capo del Governo, rispondendo a Atterberg, ha confermato che l'Italia fascista continuerà a perfezionare gli accordi con gli altri Paesi, sia per la più efficace tutela della produzione intellettuale, sia per stabilire forme di compensazione derivanti dallo scambio delle opere dell'ingegno fra i vari Paesi.

Il PROGRAMMA DEL CARRO DI TESPI LIRICO DEL 1937 è il seguente:

GIUGNO 23: Civitavecchia; 24-25: Grosseto; 26-27: Piombino; 28: Pisa; 29: Pontedera; 30: Empoli. - LUGLIO 1-2: Siena; 3-4-5: Firenze; 6: Imola; 7-8: Ferrara; 9-10: Bologna; 11-12: Reggio Emilia; 13: Salsomaggiore o Fidenza; 14-15: Piacenza; 16: Voghera; 17: Alessandria; 18-19: Savona; 20-21: Cuneo; 22-23: Torino; 24: Asti; 25: Casale Monferrato; 26-27: Vigevano; 28-29-30: Milano; 31: Monza. - AGOSTO 1: Lodi; 2: Busto Arsizio; 3-4: Varese; 5-6: Intra; 7: Lecco; 8-9: Brescia; 10: Mantova; 11: Este; 12-13: Treviso; 14: Feltre; 15-16: Cortina d'Ampezzo; 17: Belluno; 18: Pordenone; 19-20: Udine; 21: Gorizia; 22: Monfalcone; 23-24: Fiume; 25-26: Trieste; 27: Portogruaro; 28-29: Mestre; 30: Rovigo; 31: Lugo di Romagna. - SETTEMBRE 1-2: Rimini; 3: Fano; 4-5: Senigallia; 6: Fabriano; 7-8: Terni.

Complessivamente si avranno spettacoli in 51 città di 37 provincie.

Le opere in repertorio sono *Gioconda*, *Rigoletto*, *Trovatore*.

Vittorio Gul dirigerà all'ARENA DI VERONA, in luglio-agosto: *Mefistofele* (Pasero, la Tassinari, Malipiero); *Tosca* (la Cigna, Lugo e Basiola); *Turandot* (la Cigna e Luccioni).

La Commissione per i CONCORSI DI MUSICA E CANTO CORALE NELLE SCUOLE MEDIE (Cattedre e abilitazione) è costituita dai maestri Achille Schinelli, del Conservatorio di Milano (Presidente) e Filippo Vinardi e Enrico Piazza (Membri).

Il 1° maggio verrà rappresentato al TEATRO DEI CAMPI ELISI DI PARIGI un nuovo lavoro, dal titolo *Liberté*, al quale hanno collaborato diciotto autori e ben dieci compositori: Delannoy, Hoérée, Honegger, Jaubert, Landowski, Lazarus, Roland-Manuel, Milhaud, Rosenthal e Germaine Tailleferre.

LA SOCIETÀ D'EDUCAZIONE MUSICALE DI PRAGA, organizza — sotto la presidenza di Roger-Ducasse — una Conferenza internazionale a Parigi dal 29 al 30 giugno p. v., durante la quale vi saranno discussioni sulla formazione dei programmi e sull'organizzazione artistica e pratica. Si svolgeranno anche concerti per la gioventù parigina. Per chiarimenti rivolgersi alla Società stessa in Praga (IV) Toskanský Palác.

L'ECOLE NORMALE DE MUSIQUE, PARIS, (114 bis Boul. Malesherbes) annunzia per il prossimo giugno alcuni corsi pubblici d'interpretazione che saranno tenuti da Alfredo Cortot (Beethoven, Chopin, Schumann) e da Yvonne Lefebvre (Fauré, Debussy ed altri autori francesi).

Dal 15 al 20 luglio e dal 25 al 30 settembre, due corsi d'Assises pédagogiques saranno tenuti da Nadia Boulanger, Cortot, Jeanne Blanche, Dandelot e Anne-Marie Mangeot.

ARTURO TOSCANINI, durante il periodo dell'Esposizione Internazionale, dirigerà a Parigi due rappresentazioni di *Pelléas et Mélisande* di Debussy; ed a Londra, in maggio e giugno, una serie di Concerti sinfonici.

Nel quadro del prossimo FESTIVAL HAENDELIANO (20-28 giugno) Göttinga presenterà nel suo Teatro Comunale un'opera del Maestro finora mai rappresentata in Germania: *Scipione*. Haendel la scrisse nel 1726 per l'Accademia dell'Opera che un gruppo di amatori aveva fondato a Londra sette anni prima. Sono previste solo tre recite dello *Scipione*: il 20, il 25 e 27 giugno. In quei medesimi giorni Göttinga celebrerà il secondo centenario del suo insigne Ateneo.

I FESTIVAL DI WAGNER, MOZART E STRAUSS A MONACO avranno luogo dal 20 luglio al 29 agosto. Le rappresentazioni si inizieranno al Prinz Regent Theater il 20 luglio con *Maestri Cantori*, cui seguiranno, il 21 luglio, al Residenz Theater, *Don Giovanni*; il 22, al National Theater, *Salomè*. In seguito saranno rappresentate: *Così fan tutte*, *Il Cavaliere della Rosa*, *Tristano e Isotta*, *L'Olandese volante*, *Figaro*, *Idomeneo*, *Tannhäuser* ed *Elena Egiziana*.

ziaca. Direttori d'orchestra saranno i maestri Riccardo Strauss, Clemente Krauss e Carlo Böhm.

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, autore dell'opera *La città morta*, nonché delle partiture musicali dei film *Sogno d'una notte d'estate*, *Capitan Blood* e *Anthony Adverse*, sta componendo ora quella per il film *Prince and Pauper* di Marc Twain, che verrà presentato durante le feste per l'incoronazione del Re a Londra.

Il DEUTSCHES MUSIKINSTITUT FÜR AUSLÄNDER (al quale potrà richiedersi il programma, Grolmanstr. 36, Berlin, Charlottenbourg) terrà nella prossima estate alcuni corsi d'artisti, affidati ai seguenti insegnanti:

Clemens Krauss, che disporrà della Landes-Symphonie Orchester (direzione d'orchestra); Bruno Kittel (direzione di cori); Fischer, Gieseking, Kempff ed Elly Ney (pianoforte); Günther Ramin (organo); Georg Kilenkamp (violino); Paul Grümmer (viola da gamba, violoncello e musica da camera); Lohmann e Franziska Martenssen (canto); Anna Bahr-Mildebürg (opera).

La prossima STAGIONE LIRICA AL COLON DI BUENOS AIRES, comprenderà rappresentazioni di opera italiana (in prevalenza), francese e tedesca. Fra le novità figurano *Cirano di Bergerac* di Alfano; *Lucrezia* e *Gli Uccelli* di Respighi ed *Orfeo* di C. Monteverdi (G. Benvenuti). Fra le opere già note *Maria Egiziana* pure di Respighi, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Trovatore*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Manon*, *Le Coq d'or*, *Carmen*, *Mignon*, *Hänsel e Gretel*, *Faust*, *Sadko*, *Fidelio*, *Tannhäuser*, *Ifigenia in Tauride*, *Maestri Cantori*. Dirigeranno i maestri Serafin, Calusio e Kleiber. Regista, per le opere italiane, Govoni.

NECROLOGIO

CH. M. WIDOR

Ultra novantenne è morto a Parigi, il 10 marzo, colui che poteva considerarsi il decano ed uno dei più celebri organisti del mondo. Suo lo strumento nella Chiesa di Saint-Sulpice per oltre 63 anni e ne tenne la cattedra a lungo, succedendo a Franck, al Conservatorio ove pure fu maestro insigne di composizione.

Lavoratore indefesso, lascia una abbondantissima produzione, specie di musica sacra. Vanno ricordate — oltre molte *Messe*, *Motetti*, *Cori* ecc. — la *Sinfonia antica*, *Une nuit de Valpurgis*, la *Sinfonia gotica*, le opere *Pêcheurs de Saint-Jean* e *Maitre Ambroise*, il ballo *La Korrigane*, la pantomima *Jeanne d'Arc*. Il Widor curò inoltre l'edizione completa delle opere per organo di Bach, e diresse una

importante raccolta di composizioni organistiche. Scrisse pure libri e trattati di musicologia.

Era nato a Lione il 22 febbraio 1845.

KAROL SZYMANOWSKI

Il ben noto compositore polacco si è spento in una clinica di Losanna il 29 marzo, all'età di 54 anni.

Si dette allo studio della composizione non giovanissimo, ma riuscì ad affermarsi rapidamente ed ottenne ben presto l'insegnamento dell'importante materia al Conservatorio di Praga.

Lascia tre opere per il teatro (delle quali la più importante è *Hagith*) e molta musica sinfonica e da camera, eseguita anche in Italia.

Nella piena maturità delle sue forze si è spento a Milano, il 16 marzo, il Gr. UFF. ALFREDO BOSSI uno dei maggiori esponenti dell'industria fonomeccanica.

Era membro del Consiglio della Corporazione dello spettacolo, Presidente del Consorzio nazionale fonomeccanici e del Consiglio d'amministrazione della Società An. Naz. del Grammofono e Vice Presidente della Federaz. internazionale dell'industria fonografica.

A Milano, il 20 marzo, il basso TIESTE WILMANT, all'età di 78 anni. Percorse una brillante carriera cantando nei principali teatri del mondo.

A Napoli, il 19 marzo, EMILIO GENNARELLI, noto editore di canzonette.

Vivissime condoglianze inviamo all'avvocato Nicola De Pirro, direttore generale del Teatro al Ministero della Propaganda, ed all'avv. Alberto De Angelis, nostro collaboratore e redattore della « Tribuna », i quali hanno avuto la sventura di perdere, rispettivamente, il fratello dott. Ascanio ed il figlio dott. Valentino.

Il primo, tenente medico in A. O. è morto a Gondar nell'adempimento del proprio dovere; il secondo, appena ventisettenne, a Roma, in seguito ad infortunio motociclistico.

Partecipiamo anche al lutto del signor Enrico Zerbini, proprietario della tipografia in cui da oltre 15 anni si stampa « Musica d'oggi », per la morte della sua buona consorte signora Violante.

A Praga, il 30 marzo, il compositore cecoslovacco JOSEF KLICKA. Diresse per molti anni l'orchestra del Teatro Nazionale ceco e scrisse molta musica di vario genere, oltre ad un'opera (*La bella magnaia*).

Aveva ottantadue anni.

A Nuova York, recentemente, l'illustre critico tedesco PAUL BEKKER, nato a Berlino nel 1882. Prima di dedicarsi alla musicologia (notevoli specialmente i suoi studi wagneriani) fu violinista, direttore d'orchestra e intendente dei teatri di Kassel e di Wiesbaden.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

- BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1867). *Rondò a capriccio*. Op. 129 (Frugata). (B) L. 3,—
 BIANCHINI (G.) (123909). *Studio*. (A) L. 5,—
 FERRARI-TREGATE (L.) (123921). *Il prode Anselmo*. (A) L. 5,—
 FUGA (S.) (123945). *Sonatina*. (A) L. 8,—
 GIURANNA (B.) (123917). *Toccata*. (A) L. 6,—
 PEDRON (C.) (E. R. 1911). *Album di giovinezza*. Dodici miniature (facili e di media difficoltà). (B) L. 8,—
 QUARATINO (P.) (123882). *Rapsodia argentina*. (A) L. 5,—
 UGARTE (F. M.) (123930). *De mi tierra*. Segunda serie. (A) L. 8,—

DUE PIANOFORTI

- CASTAGNONE (R.) (123881). *Toccata per Pianoforte ed Orchestra*. Riduzione dell'Autore. (A) L. 12,—

PIANOFORTE A 4 MANI

- MONTANARO (E.). *Pezzi lirici*. Dodici espressioni (media difficoltà).
 — (E. R. 1864). Fascicolo I. (B) L. 8,—
 — (E. R. 1865). " II. " " 8,—

CANTO E PIANOFORTE

- BIANCHINI (G.) (123916). *La lacrima* (MS-Br). Versi di A. Palazzeschi. (A) L. 5,—
 — (123911). *Stelle*. Due liriche (S-T): 1. Sorriso. 2. Nove d'agosto. Versi di D. Valeri. (A) L. 5,—
 CAVALLI (F.) (123933). *SENSE*. Aria: Beato chi può... (Br). Trascrizione di G. Benvenuti. (A) L. 4,—
 LEGRENZI (G.) (123982). *Tonità*. Recitativo ed Aria di Bellario (S-T): Coronato di verdi allori. Riduzione e trascrizione di G. Tebaldini. (A) L. 5,—
 VENE (R.) (123963). *Alleanza del sogno* (S-T). Testo di G. Improva. (A) L. 5,—
 — (123864). *Idilly Signore* (C-B). Testo di A. Capasso. (A) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

- CILEA (F.) (123871). *Suite in Mi maggiore*. (A) L. 8,—
 FERRARI-TREGATE (L.) (123920). *Il canto dell'esule*. (A) L. 6,—
 NORDO (C.) (123944). *Poema*. (A) L. 8,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- FERRARI-TREGATE (L.) (123920). *Il canto dell'esule*. (A) L. 6,—
 MASSARANI (R.) (123942). *Sonatina in Do maggiore*. (A) L. 12,—

OBOE

- BRANDALEONE (G.) (E. R. 1902). *Dodici Studi*. (B) L. 8,—

CLARINETTO

- GIAMPIERI (A.) (E. R. 1906). *Sette Capricci*. (B) L. 5,—

MANDOLINO (con parole) o CANTO

- PORTER (C.) *Due Canzoni* (MS-Br), dal film Metro-Goldwyn-Mayer «Born to dance». Parole di E. Levi: — (124008). *E tanto facile amarti* (Easy to love). (A) L. 1,50
 — (124009). *Tu vieni nel mio cuore* (I've got you under my skin). (A) L. 1,50

ORCHESTRA D'ARCHI

- CORELLI (A.). *Concerti grossi*, dall'Op. VI (Tonò). Partiture:
 — (E. R. 1790 a 797). N. 1, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12. Ciascuno (B) L. 7,—
 Gli stessi; Parti staccate:
 — (E. R. 1838 a 865). N. 1, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12. Ciascuno (B) L. 20,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

- CULOTTA (L.) (123906). *Scherzo-Arabesco*. (A) L. 8,—
 WASSIL (B.) (123889). *Interludio*. (A) L. 6,—

JAZZ-ORCHESTRA

- WASSIL (B.) (123890). *Invito allo slow*. (A) L. 6,—

LIBRETTI

- REFICE (L.). *MARTYRIUM AGNETIS VIRGINIS*. Poema sinfonico vocale in 1 Prologo e 2 Parti, per Soli, Coro, Orchestra ed Organo. Testo compilato da Paolo M. Ferretti O.S.B. L. 1,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

- CARRUBA (R.). *Teoria della Musica*. (G. & P. Mignani, Firenze).
 CARRUBA (R.). *Esercizi pratici di lettura ritmica e cantata, in sei parti*. (Presso l'A., Treviso).
 DONDERER (G.). *Kleine Etüden in allen Dur- und Molltonarten für Trompete, Flügelhorn, Althorn und Bass-trompete*. (D. Richter, Leipzig).
 GIORDANO (M.). *Contributo allo studio della chitarra*. (A. Vizzari, Milano).
 MANISCO (F.). *I Canti della Patria*, ordinati cronologicamente e preceduti da centi storici. (Presso l'A., Milano).
 SZIGETI (M. J. Béla). *Nuova tecnica delle Scale*, Vol. I. (S. A. Carisch, Milano). L. 18,—
 TCHEREPNIN (A.). *Technische Studien Klavier*. (C. Peters, Leipzig).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCO

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 11

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 104.940.000

Sede in VERZUOLO

Direzione in TORINO - Via S. Teresa, 2

STABILIMENTI IN

VERZUOLO

ROMAGNANO SESIA

GERMAGNANO

CORSICO - PAVIA

FOLLA e MARAINO (Maslianico)

MANTOVA

TREVISO

LUGO DI VICENZA

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

- MILANO.**
 Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.
NAPOLI.
 G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.
PALERMO.
 G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.
ROMA.
 G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.
TORINO.
 Chenna Leandro - Via Piave, 3.
TRIESTE.
 Tedeschi e Obersinn - Corso Vitt. Em., 26.
BUENOS AIRES.
 G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.
LIPSA.
 G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

- G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
 Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
 G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str. S. PAULO.
 G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

- Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio 3.
 Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
 Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
 Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
 Soc. An. Naz. del Grammofofono - Via Domenichino, 14.
 Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO · V · MAGGIO · MCMXXXVII · XV



Columbia

Arricchite la vostra discoteca con queste importanti incisioni COLUMBIA:

MOZART

CONCERTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE (K. 271) in otto parti - 4 dischi doppi, Walter Gieseking (Pianoforte) e Professori dell'Orchestra dell'Opera di Stato di Berlino. Direz. Hans Rosbaud.

4 dischi doppi da 30 cm. L. 100,—

GQX 10818/821

MUSICA ORCHESTRALE

RACCONTI DI HOFFMAN (Offenbach) - Barcarola.

RACCONTI DI HOFFMAN (Offenbach) - Fantasia. Orchestra Filarmonica di Londra - Direz. Sir Thomas Beecham. L. 25 - GQX 10817

Due dizioni di

S. E. FILIPPO TOMASO MARINETTI

LA MORTE DELLA MULA DI BATTERIA (F. T. Marinetti). (Simultaneità in parole in libertà futuriste) dal « Poema Africano ».

LA DIFESA DEL PASSO UARIEU (F. T. Marinetti). (Simultaneità in parole in libertà futuriste) dal « Poema Africano » declamate da S. E. Marinetti.

Edizione Mondadori

L. 15 - DQ 2273

C A T A L O G H I G R A T I S

SOCIETÀ FONOGRAFICA COLUMBIA

MILANO - PIAZZA CASTELLO N. 16 - MILANO



RIBERINA ERBA
*Il rimedio
Italianissimo*

INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

ITALIA SETTENTRIONALE

Canzoniere popolare dell'Italia Settentrionale. Raccolto da E. ODDONE.

Canzoni della Valle d'Aosta; del Piemonte; della Lombardia; del Veneto; del Friuli; del Trentino; dell'Istria; Villone Venesiano.

Volume con copertina a colori e fregi nel testo (120298) L. 20

Dieci bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia, raccolti e trascritti da G. CONFALONIERI.

La rosa e la viola; Canzone di nozze; Ninna nana del mugugno; Contrasto; Notturno; Invito alla danza alpestre; Serenata; Il papa e i dominatori; La mala figlia; La partenza del soldato.

Testo italiano e inglese (119997) L. 10

Canzoni popolari dell'Istria per Canto e Pianoforte, scelte, ordinate ed armonizzate da G. G. BERNARDI.

Fascicolo di 7 Canzoni (115638) L. 8

Eco della Lombardia: 50 Canzoni popolari lombardi, raccolti e trascritti da G. GIALDINI e G. RICORDI, con interpretazione italiana di L. Pullé, A. Zanardini ecc.

Vol. con copertina a colori (46961) L. 12

Canzoniere Veneziano settecentesco (50 Canzoni da battello). Scelta, revisione e armonizzazione di M. ZANON.

Cinque fascicoli (118621 a 625) di dieci Canzoni. Cad. L. 6

Canzoni popolari Emiliani di E. MASETTI.

Cinque Canzoni bolognesi; Otto Canzoni ferraresi; Un Canto modenese.

Copertina a colori (120955) L. 20

ITALIA CENTRALE

Cinque Canzoni popolari Toscani (V. DAVICO). (121069) L. 8

1. Fior di argento. - 2. Ninna nana. - 3. Fior di pepe. - 4. O luna. - 5. O maggio bello.

Canzoni popolari Toscani di L. GORDIGIANI. Due volumi (49130-31), il primo di 38 Canzoni, il secondo di 29 Canzoni. Cad. L. 15

Impressioni campestri Toscane (dalla raccolta del Tigri) di M. PIERACCINI per Canto e Pianoforte.

I. In casa mia non c'è stato maestro... (Rispetto). - II. Chi tardi arriva... (Stornello). - III. Quando cammisi (Rispetto). - IV. E uno, e due, e tre... (Stornello). - V. Eh! ci vuol altro... (Rispetto). - VI. V'insegnerò (Rispetto). - VII. E lo mio damo (Rispetto). - VIII. Beppino rubacusei (Rispetto). - IX. Fior di mortella (Rispetto). - X. Macina per mugugno (Rispetto).

10 Fascicoli (117630 a 39) Cad. L. 5
Completo (117640) » 25

Canzoni e modi della Toscana. Raccolti da P. FORTINI. 32 Canzoni.

Parte 1ª: Modi per cantare di poesia in ottava rima. - Parte 2ª: Canzoni. - Parte 3ª: Altri modi per cantare di poesia. - Parte 4ª: Canzoni dei bimbi toscani.

Vol. con copert. a colori (121230) L. 20

Canzoni Pistoiesi musicati da E. ODDONE.

Il primo giorno di calendimaggio; Tradimento, m'hal rubano il core; Quando tu passi dalla casa mia; In alto, in alto, vo' fare un palazzo.

Un fascicolo (113849) L. 5

Canzoni popolari Romaneschi, raccolti e corredati d'accompagnamento di Pianoforte da F. MARCHETTI.

Un fascicolo di 12 Canzoni (34230) L. 8

Canzoni popolari della campagna romana. 26 Canzoni raccolti e armonizzati da G. NATALETTI e C. PETRASSI.

Vol. con copert. a colori (121335) L. 20

Canzoni popolari Abruzzesi trascritti da F. P. TOSTI. Versione ritmica di R. PETROSEMOLA. Fasc. di 15 Canzoni (46742) L. 6

Canzoni della terra d'Abruzzo riespressi da E. MONTANARO. Versi ritm. di E. MUCCI. Due volumi (119471-120057), il primo di 20 canzoni, il secondo di 31, con copertina a colori e fregi nel testo. Cad. L. 20

ITALIA MERIDIONALE

Eco di Napoli: 150 celebri Canzoni popolari napoletane per Canto e Pianoforte, con la traduzione italiana, raccolte da V. DE MEGLIO.

Tre volumi (44980-45080-93530), di 50 Canzoni, con copertina a colori. Cad. L. 10

Sei Canzoni popolari Pugliesi, raccolti da A. SCHIUMA. (121556)

V'èit, oh! Tr'zzarèul! - E ci ni vole it. - Oh! Uminella mal! - La Ròs. - Affacc', m'nenna. - Pata v'dé.

Volume con copertina a colori L. 10

Sedici Canzoni Popolari Calabresi (P. BENNINDE).

1. Calabrisella. - 2. Dissi sta canzonedda. - 3. Pigliu ppe me 'nurrare. - 4. Supera lu viridi pratu. - 5. Antra cu lu lustru di la luna. - 6. Nu sabatu de agra. - 7. Santa Barbira mia. - 8. 'A Strina. - 9. Ninna-nanna. - 10. Si l'umma re lu mare. - 11. Haju cantaru. - 12. Oh, oh, oh. - 13. Zuggli. - 14. Me mamma mi mandau. - 15. Su turnata ndi ma mamma. - 16. E' viti ddu' Sghiale.

Un fascicolo (123816) L. 8

ITALIA INSULARE

Canzoni della terra e del mare di Sicilia di A. FAVARA. Testo siciliano con traduzione italiana

Vol. I.: 16 Canzoni della terra; 6 Canzoni del mare; 3 canzoni religiosi. - Vol. II.: 10 Canzoni della terra; 7 Canzoni del mare; 3 Canzoni religiosi.

(111243-118380) Cad. L. 15

Canzoni di Sardegna (L'Anima del Popolo Sardo) 37 Canzoni (con traduzione italiana) raccolte da G. FARA.

Volume illustrato da V. SIMONETTI (119080) L. 20

CANTI DIVERSI

Canzoni della Montagna, raccolti e ordinati da U. Balestrieri, E. Monney, P. Ravelli, armonizzati da L. FERRARIA.

121902 a 910: 1. Canzoni Valdesi, L. 6. - 2. Canzoni Valdostane, L. 12. - 3. Canzoni Valsesiane,

M. BÉCLARD-D'HARCOUR

3 Chants des Andes 1. Yaravi, Canto d'Amore; 2. Desde Lima Vengo (Vengo da Lima) 3. El baile de me sombrero. Un fasc. (testo francese e spagnolo) (120128) L. 6. —
Mélodies populaires indiennes (Equateur-Pérou-Bolivie). — 46 Airs chantés 9 Airs de flûte (118966) L. 24.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

C. AUGUSTO TALLONE

PERITO IN PIANOFORTI

PRESSO LA R. CORTE D'APPELLO DI MILANO

Attestato di tecnico accordatore

della Casa BECHSTEIN



RAPPRESENTANTE DI
BÖSENDORFER

COMPRA - VENDITA
RIPARAZIONI
PIANOFORTI DI MARCA

MILANO

VIA V. BELLINI, 11 - Telefono 71-461

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,50
ESTERO L. 2,-

MILANO
VIA BERCHET, 7

ABBONNAMENTI:

ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
ESTERO: .. L. 22 .. L. 12,-

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

I. L. LUIB. — Orme di Pergolesi in Europa	Pag. 165
R. LORENZONI. — Una prova con A. Fogazzaro a S. Bastian	» 169
M. ABBADO. — Quando è nato Antonio Stradivari?	» 172
RIVISTA DELLE RIVISTE: A. Boito e Costantino Palumbo. - Italia, - Estero	» 174
VITA MUSICALE: « La Morte di Frine » di L. Rocca alla Scala di Milano (G. SCUDERI). - « Re Lear » di Ghislanzoni al Reale di Roma. - « Il Deserto tentato » di A. Casella al Comunale di Firenze (A. DAMERINI). - Teatri. - Concerti. - Il 3° Maggio musicale fiorentino (A. DAMERINI)	» 178
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale da camera. - Musica strumentale da camera. - Musica eseguita	» 189
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	» 196
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi	» 200

BRANO MUSICALE

G. L. TOCCHI: *La lepore, il tordo, il pesce*, dai « Canti di Strapaese » per Canto e Pianoforte. - Il Suite

DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
MILANO

FABBRICA DI APPARECCHI
ED ACCESSORI PER FOTO-
GRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE
DELLE MIGLIORI MARCHE



Orme di Pergolesi in Europa

Non solo in Italia, ma anche all'Estero (Conservatorio di Colonia, etc.) si è celebrato il bicentenario della morte di Pergolesi colla esecuzione di musiche sue o con pubblicazioni, conferenze, Radio-letture, etc. (1).

I miei studi in Biblioteche ed Archivi all'Estero mi hanno offerto nuovi elementi di conferma dell'importanza del compositore jesino sullo sviluppo della musica nel XVIII e XIX secolo. Esistono tuttora in varie Biblioteche straniere musiche pergolesiane manoscritte, giacenti da oltre un secolo, a riprova di esecuzioni avvenute in quelle città. Ma anche più recentemente le composizioni del maestro italiano sono state eseguite. Ricordiamo ad esempio lo *Stabat Mater* cantato a Dorpat durante la grande guerra; la commovente, perfetta esecuzione della *Serva Padrona* a Vienna in occasione del Congresso internazionale di Musicologia del 1927 e specialmente l'esecuzione dello *Stabat* a Shangai nel 1930; per l'occasione fu stampato il libretto in sette lingue, compresa la Cinese!

Sono note le vicende delle musiche di Pergolesi a Parigi, a Vienna, a Londra nel secolo XVIII; meno nota è la loro diffusione in Spagna. Infatti si conservano nella Biblioteca del Palazzo Reale di Madrid (alludiamo a prima degli attuali avvenimenti bellici) partiture e parti separate manoscritte della *Contadina astuta*, l'Intermezzo tra Livietta e Tracollo con signature che dimostrano che fu eseguita (crediamo nel 1748 nel teatro del « Palacios y Sitios Reales »). Così pure nella Biblioteca Nazionale (Sez. Manosc. dell'Archivio del Teatro del Caños del Peral) si conserva la *Serva Padrona* e nel Conservatorio la partitura del *Salve Regina* e due *Stabat*, uno dei quali col nome di Pervolesi, alterazione del cognome del maestro che si riscontra anche in uno *Stabat* manoscritto a Granada nell'Archivio del Duomo; ed altri esemplari si trovano ancora nell'Archivio della Cappella Reale di Madrid, nella Biblioteca dell'Escorial, nell'Archivio del Duomo a Toledo, nella Collezione del Duca di Berweck e del Duca d'Alba. A Barcellona fu rappresentato nel 1754 il *Tracollo* e il *Maestro di Cappella*, di cui esisteva anche il libretto coi nomi dei cantanti.

In Spagna le musiche dell'italiano furono certamente introdotte o portate da

(1) Confronta Comunicazione dell'A. al Congresso Internazionale di Musicologia a Barcellona, Aprile 1936; Radio-lettura dell'A. per i Paesi di lingua tedesca a Roma l'8 Dicembre 1936.

Compagnie o cantanti italiani. Invece in Germania ciò avvenne più spesso per iniziativa di tedeschi. Sappiamo di prime esecuzioni della *Serva Padrona* talvolta col titolo *Die Magd als Herrin* a Dresda e Monaco (1740), a Berlino (1746), a Brunswick (1749), a Schwetzingen (1752), a Francoforte (1755), a Norimberga (1762), etc. Quell'opera ha subito molte elaborazioni in Germania, l'ultima delle quali fu fatta dal celebre musicologo H. Abert nel 1911.

Così pure lo *Stabat* era eseguito e noto in Germania, tanto che il Breitkopf nel 1774 pubblicò la riduzione per canto e pianoforte a beneficio della nuova scuola per i poveri a Friedrichsstadt presso Dresda, ciò che costituisce nuova prova della popolarità e notorietà di quella musica. È interessante notare che il testo tedesco è stato composto dal grande Klopstock, il poeta del *Messia*. Sul frontespizio si legge: « Parodia tedesca del Klopstock », ma evidentemente ciò va inteso nel senso di « Riduzione ». Con tale testo lo *Stabat* fu eseguito a Danzica nel 1775 col titolo: Cantata « Cristo sulla Croce »; fu anche dato a Königsberg nel 1783 e replicato nella stessa città nel 1811 col titolo originale e la riduzione del Klopstock. L'espressione « Cantata » che si trova nei libretti delle Biblioteche nordiche, corrispondeva ad una realtà, perchè lo *Stabat* pergolesiano si eseguiva proprio sotto forma di « Cantata ». Infatti è noto che in Germania esso ha preso durante la Quaresima un posto importante accanto agli Oratori di Schütz, Graun e Hasse ed ha perduto il suo rango superiore solamente colla riscoperta della *Matthäuspassion* da parte di Felice Mendelssohn, nel 1829.

Anche il *Salve Regina* fu apprezzato in Germania, e molte copie nelle Biblioteche tedesche esistono ancora. (Monaco, Dresda, Berlino, Amburgo, Augusta, etc.). Nella città anseatica di Lubeca, celebre per la musica sacra dei grandi compositori del seicento (Tunder e Buxtehude) fu stampata ben presto (1748).

Dalla Germania lo *Stabat* passò vittoriosamente nei paesi nordici e lo troviamo eseguito, attraverso Königsberg, a Danzica, Riga, Reval, Helsingfors, Abo giungendo perfino ai confini della Lapponia. Dalla Germania occidentale, penetrò nella Danimarca e Norvegia fino a Trondjem; da Cristiania (Oslo) a Göteborg, Lund fino a Stoccolma e Upsala: strano legame, fra il quieto angolo di Pozzuoli e gli estremi siti della più settentrionale Europa.

A Stoccolma esiste un manoscritto della *Serva Padrona* dal titolo: *Pigan Husbondfru*. L'opera fu rappresentata il 3 ottobre 1781. Un secolo dopo e cioè il 13 settembre 1881 si dette al Teatro Reale col titolo: *Ett litet huskors*. Varie composizioni manoscritte del Pergolesi possiede il Conservatorio e precisamente: *Il Maestro di Musica*, *l'Olimpiade*, *Tracollo*, *Temistocle*. Nella celebre Biblioteca Universitaria di Upsala si trovano, fra diversa musica sacra, 12 mottetti di Pergolesi. Anche la Biblioteca dell'Università di Lund possiede un manoscritto della *Serva Padrona*; a Göteborg quest'opera fu eseguita il 3 e 21 maggio 1784.

Ma anche prima essa fu rappresentata nei Paesi baltici. Infatti nell'anno 1777 una Compagnia Italiana, diretta dal Signor Cesari, dava a Riga *La buona figliola* di Piccini, *Il Filosofo di Campagna* di Galluppi, e la *Serva Padrona* di Pergolesi. Interessante pure una relazione sulla vita musicale nei Paesi baltici nel 1781, citata da Nikolaus Busch: *zur Geschichte des Rigaer Musiklebens*, dove un certo Janan scrive che la musica era largamente coltivata nelle città baltiche e soprattutto a Riga: « Ivi la musica si studia non come arte, ma come una scienza. Ho sentito lo *Stabat Mater* di Pergolesi l'altro giorno nella casa di un amico e posso dire

con sicurezza che nessuna altra rappresentazione mi ha così vivamente impressionato nè a Berlino, nè a Dresda. Il gusto è qui puro e virile ».

In tutti i Paesi protestanti dal tempo della riforma si usava eseguire musica sacra durante la Quaresima; lo *Stabat* vi era sempre compreso in diverse forme. Ad esempio a Trondjem, in Norvegia, ho trovato la notizia, che per tutta la Quaresima ogni mercoledì si eseguiva musica sacra. Il 22 e 29 marzo 1786 si dette: la *Passionscantate* di Pergolesi. A Stoccolma in un concerto diretto dal bolognese Francesco Utini, allievo di Perti e di Padre Martini, che erasi recato in quella città per dirigerla una Compagnia d'opera italiana alla Corte, fu eseguito il 19 marzo 1758 unitamente a varia musica propria un Mottetto di Pergolesi, *Stabat Mater*, nella forma originale, con cantanti tutti italiani. Ma questa esecuzione non era la prima, perchè già nel 1749 in Quaresima era stato dato lo *Stabat*, e da allora ripetuto ogni anno in Quaresima. Sotto il regno di Gustavo III, il programma della Settimana Santa comprendeva sempre lo *Stabat* col titolo di « Mottetto ».

Anche in Svezia la popolarità dello *Stabat* era tale che il suo *Stabat* fu dato il 10 aprile 1789 a « beneficio dei figli dei Massoni ». Nella Biblioteca di Lund se ne trovano varie copie manoscritte, tra cui una del 1771, con testo parte in tedesco, parte in svedese. Interessante, per la esecuzione nella Svezia occidentale, è un esemplare caratteristico della Collezione Engelhard N. 523 (Bibliot. Lund) da me trovato, che evidentemente si doveva usare per i servizi liturgici, poichè la composizione è intercalata con versetti della Bibbia, cioè:

Prov. Salomoni X, v. 7. Grave. Andante.

Daniele XII, v. 3. Larghetto. Allegro. Tempo giusto. Allegro moderato.

Ecclesiaste v. 6. Fuga.

Salmo 103, v. 17 e 18. Tempo giusto. Largo.

Ecclesiaste 2, v. 7. Largo. Allegro. Amen.

L'ultima esecuzione dello *Stabat* a Lund dovrebbe essere del 1835, come mi risulta da un libretto da me trovato in quella Biblioteca. Ma un più antico manoscritto esiste nella Biblioteca di Upsala, dove la stessa composizione era eseguita sotto forma di « Passione » con interruzioni formate da Corali, a somiglianza di quanto si usava fare a Danzica e come oggi si fa in Inghilterra per la *Passione* di Giov. Seb. Bach. Col raffronto di una vecchia raccolta di Corali, esistenti a Upsala intitolati: *then Svenska Psalder Bok 1697*, sono riuscita a stabilire quali Corali vi si cantavano:

Corale 158, v. 1 « Jesu lär mig rätt betänckia ». Largo. Solo. Andante amoroso.

Corale 390, v. 2. « Myn Synd mig un bedröfwad gör ». Allegro. Larghetto. Largo. Tempo giusto.

Corale 154, v. 2. « O Sorg och nödh sig gudh är död ». Andante. Alt. Solo.

Corale 18. « Här ar Gudz Zatta Lambo ». Fuga. Tempo giusto.

Corale 154, v. 12. « Ach Jesu Christ war trost forwist ». Largo. Alt. Solo.

Corale 158, v. 18. « Warder migh thet hopp forlane ». Largo.

Corale 158, v. 18. Amen.

Corale 152, v. 8. « Nö jaghtackar tigh af hierta ».

Con questi 8 Corali la composizione si è trasformata in una lunga Cantata, secondo il gusto di quei Paesi, ma il carattere originale pergolesiano è perduto.

Della stessa epoca è il manoscritto dell'Accademia di Musica di Abo (Turku) in Finlandia. La ricca collezione di questa Accademia fu in gran parte salvata dal grande incendio, che distrusse quasi tutta la città. Si sono salvati però gli atti dell'Accademia e i libri di spese, dai quali rileviamo che il presidente dell'Accademia Tulindberg ha ordinato una copia dello *Stabat Mater* in Svezia, pagandola fiorini 9,6. Il manoscritto, con la firma di Tulindberg, porta la data 1777 ed è in quattro fogli a due voci con quartetto d'archi. Esiste pure un altro manoscritto, 1787, con la firma di Andrea Chydenius, il celebre Prevosto e Professore di economia nazionale. Esso è incompleto, perchè mancano le voci.

Ad Abo si eseguì una Passione nel 1747, forse quella di Pergolesi; ma certamente un'altra nel 1749 di cui esiste l'antico libretto con *Arie* introdotte, di Roman, Marcello e Händel. Giov. Helmich Roman, detto il « Padre della musica sacra svedese », fu allievo di Ariosti a Londra. Visse in Italia, Francia e Inghilterra dal 1737 al 1739 e fu in attivo rapporto con musicisti italiani, quali Geminiani, Bononcini, Tartini, Orlandini, Bencini, etc. e dovette certamente essere al corrente delle novità musicali; secondo il parere degli svedesi fu lui anzi ad introdurre in Svezia lo *Stabat Mater* del Pergolesi. Comunque Tulindberg ordinò per l'Accademia di Abo, che allora apparteneva alla Svezia, molta musica per mezzo di un agente in Olanda, tanto vero che troviamo oggi a Turku le rare stampe di musiche di Lorenziti, Campagnoli e di Raimondi.

Più tardi lo *Stabat* era eseguito ancora ogni anno in Quaresima dal 1791 al 1798 e poi ancora nel 1802. Nella seconda metà del secolo XVIII si hanno sicure notizie di 28 musiche per il Venerdì Santo, tra cui figurano una volta la *Passione* di Hasse, quattro volte la *Morte di Gesù* di Graun e venti volte lo *Stabat* di Pergolesi.

A proposito del sunnominato Chydenius, da vari documenti esistenti fra gli atti della Accademia Musicale di Abo-Turku, si sa che egli coltivava largamente la musica nella sua villa di Gamla Karleby al confine nord della Lapponia. La esistenza di un esemplare che porta il suo nome ci dimostra come egli facesse eseguire il lo *Stabat* pergolesiano ed abbiamo notizie che ciò avvenne nel 1790. Crediamo che questo sia l'estremo lembo di terra nordica dove abbia risuonato il Canto del « Cigno di Jesi ».

(Roma).

Dott. E. I. LUIN.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

SCALA DI MILANO

L. ROCCA

LA MORTE DI FRINE

LEGGENDA TRAGICA IN 1 ATTO
DI E. M. SENECA

Opera completa per Canto e Pianoforte

L. 20,—

Libretto

» 2,—

COMUNALE DI FIRENZE

A. CASELLA

IL DESERTO TENTATO

MISTERO IN 1 ATTO
DI C. PAVOLINI

Opera completa per Canto e Pianoforte

L. 20,—

Libretto

» 2,—

G. RICORDI & C. — Editori — MILANO

Una «prova», con Antonio Fogazzaro
a San Bastian

L'occasione che ebbi di conoscere nell'intimità della sua casa Antonio Fogazzaro e di suonare avanti a lui, costituisce il ricordo più dolce e più caro dei miei primi passi nell'arringo concertistico.

S'era nel 1911: esattamente il gennaio di quell'anno che doveva segnare la data della fine del grande scrittore vicentino. Nel cenacolo della sala bianca, al Pedrocchi di Padova, da me frequentato, primeggiavano alcuni amici vicentini appartenenti a quella schietta aristocrazia spirituale che, allora, era un legittimo vanto della bellissima città veneta. Ricordo, tra essi, Filippo Sacchi, Giovanni Malvezzi, Raffaello Piccoli, scomparso ahimè quest'ultimo recentemente e immaturamente.

L'anno prima si era fondata a Vicenza la Società del Quartetto; e si era fondata per volontà e sotto gli auspici di Antonio Fogazzaro che, naturalmente, la presiedeva. I miei amici del cenacolo ne erano tra i più ardenti e autorevoli propagandisti. Già, bisogna dire che in quegli anni lontani, la musica si coltivava, direi anzi, si onorava in modo diverso dall'attuale. Dio mi guardi dall'assumere la vieta noiosissima posa del *laudator temporis acti*; sarebbe anzi stolta cecità voler negare di quali e quanti progressi sia stata oggetto, in Italia, la diffusione della cultura musicale nell'ultimo ventennio. Ma, a mio modestissimo avviso, il progresso si è avuto soltanto in estensione: in profondità, invece, mi pare sia tutt'altra cosa. E mi spiego. Nel pubblico che segue oggi le manifestazioni musicali (teatro o concerto, è lo stesso) manca una piccola grande cosa: l'amore; cioè quell'atteggiamento di umiltà, di devozione, di raccoglimento pensoso e pur avido di bellezza dinanzi all'opera d'arte e a chi la interpreta, che può solo creare l'atmosfera indispensabile alla comunicativa tra artista e pubblico.

A vent'anni noi, sulla soglia della sala da concerto ci si levava il cappello come sulla soglia della chiesa: oggi se lo levano — quando pure ciò avviene — per obbedire ad una regola di buona educazione, press'a poco come all'ingresso di una sala di *restaurant*. Una volta entrati poi, non dico i musicisti e i critici (chè, naturalmente è loro dovere e affar loro) ma anche il grosso pubblico, si salvi chi può: diventano tutti sapientoni, tutti ne sanno un'acca di più di chi ha composto e, manco a dirlo, di chi suona: tutti in atteggiamento non di ascoltatori ansiosi di assaporare un godimento, un'emozione, ma in quello superbo e disdegnoso di giudici. Giudicare, giudicare (già è tanto facile), sia il povero cristo del compositore che l'esecutore — specie se sono novellini — col camiciotto, anche se è un *frak*, di imputati in attesa dell'*osanna* o del *crucifige*. Intendiamoci: giudicare è il più sacrosanto dei diritti del pubblico, ma dovrebbe essere un atto *a posteriori*; cioè compiuto dopo la ricerca del bello e del buono che, presumibilmente, dovrebbe riscontrarsi tanto nell'opera d'arte quanto nell'interpretazione della medesima. Oggi invece l'atto avviene *a priori*: passaggio immediato all'ordine del giorno; e il risultato? Questo, immancabilmente: Tizio è un cane. Sempronio è un Dio.

I miei amici vicentini — dicevo — musicofili nel senso più bello della parola e — bontà loro — fiduciosi nelle mie pargolette aspirazioni al podio concertistico, mi impegnarono per un concerto della giovanissima Società di Vicenza. Mia compagna d'arte doveva essere una valorosa violinista bresciana, provata amica di casa Fogazzaro e ospite, nel periodo preparatorio del concerto, della Villa di San Bastian. Ergo: le prove si dovevano fare nella casa del Poeta e il Poeta vi avrebbe assistito, offrendogli così il modo di ascoltare il concerto senza bisogno di scendere in città la sera dell'esecuzione, dappoichè egli soffriva già del male tremendo che, di lì a pochi mesi, doveva trarlo al sepolcro.

Le prove a San Bastian: questo fu il « punto » che più di tutto « mi vinse ». Ciò voleva dire: primo: fare la personale conoscenza del Fogazzaro; secondo: sentire le sue impressioni sulla musica, e, in via subordinata, discuterne; terzo: vedere da vicino un grand'uomo, cosa che, prima di allora, non mi era mai capitata. Eppoi, eppoi si trattava di un grand'uomo che io non solo amavo, ma addirittura idolatravo. I personaggi dei romanzi che formavano il mio idolo — e cioè i due *Piccoli Mondì* e il *Daniele Cortis* — mi erano familiari meglio e più degli amici di casa e le lacrime che avevo pianto sulla spoglia di « Ombretta » non le dimenticavo; nè mai le dimenticherò, campassi cent'anni. Della poesia del Fogazzaro romanziere ero insomma imbevuto fino alle midolla.

Rebus sic stantibus, doveva essere, sì e no, un grande avvenimento per me, un'esibizione pianistica innanzi ad Antonio Fogazzaro?

Nel pomeriggio del giorno fissato per la prima prova giunsi a S. Bastian puntualmente, con la mia brava cartella sotto il braccio. Lo scrittore ritto in mezzo al salottino, col suo abito grigio, lo sguardo penetrante più di una lama ben affilata, accolse anche l'imberbe pianista coll'usata affabilità. V'erano i familiari e gli amici miei, maggiorenti della Società musicale. M'accorsi subito, però, che quell'uomo, malgrado il suo atteggiamento semplice, il suo fare quasi bonario, mi incuteva una soggezione tremenda, e le mie silenziosamente concepite velleità dialettiche di discutere con lui, svanirono subito, altrettanto silenziosamente.

La prova incominciò colla quarta *Sonata* per pianoforte e violino di Mozart. Due tempi: nel primo, un tema pacato riunisce i due istrumenti all'unisono per poche misure: poi, il colloquio strumentale si svolge vario, sinuoso, ma sempre leggermente sfumato: nel secondo (un movimento di minuetto ampiamente sviluppato) la tonalità passa e ripassa frequentemente da « mi minore » a « mi maggiore », quasi equivocando scherzosamente fra i due modi. Due tempi soli, ma un amore di sonata. E non doveva esserne scontento il Fogazzaro, se continuava a far lietamente ballonzolare sulle ginocchia il nipotino Antonio Roi.

Ma quando s'attacò la *Settima* di Beethoven, in « do minore » (la perfetta tra le dieci sonate per piano e violino), mutò posto: volle raccogliersi di più e si mise in un angolo. Alcuni passaggi nell'elaborazione tematica del primo e dell'ultimo tempo richiesero il *bis* ed anche il *tris*, per conseguire solo un « minimum » di decoro nell'unità interpretativa. Giunti alla fine della Sonata, il piccolo riposo di prammatica coincise coll'offerta del tè. Il Fogazzaro s'alzò e cominciò subito a parlare con Filippo Sacchi d'un libro allora appena uscito: era un romanzo francese, di cui non rammento nè titolo, nè autore. Il Fogazzaro ne lodava alcune

finezze psicologiche, ma ne deplorava la « inutile sudiciera ». Filippo Sacchi discuteva col Poeta con piglio tranquillo e sicuro. Tanto che io, in quel momento, la tazza di tè in una mano e un biscotto nell'altra, non avrei saputo in coscienza quale, dei due interlocutori, ammirare di più.

Qualcuno, di lì a pochi istanti, espresse il desiderio che suonassi da solo. La richiesta era logica; il programma del concerto recava anche dei numeri « a solo ». Sedetti al pianoforte — era un Bechstein verticale, dal suono ampio e dolce — ed attaccai il *Preludio Corale e Fuga* di César Franck. Non si deve credere che avessi scelto questo pezzo così, a casaccio: prima ci avevo pensato sopra e molto. Una volta fatta, poi, la scelta mi parve eccellente. Anzitutto per la bellezza e la novità del grande componimento, che era da poco entrato nel comune repertorio pianistico (e v'era entrato per merito di una fra le più portentose esecuzioni di Ferruccio Busoni). Costruito magistralmente, con un materiale tematico superbo, una polifonia densa ma purissima, dilatantesi in uno sfogo finale che è una sintetica visione di paradiso, il brano era, è, e rimarrà un capolavoro della letteratura pianistica di ogni tempo. E dentro vi palpita l'afflato di un artista che crede in Dio e che possiede veramente le ali per sollevarsi sino alla contemplazione del mistero divino, e plasmarla nel suono. Anche per questa considerazione il pezzo mi sembrava quel che ci voleva per scuotere la fibra musicale del Fogazzaro. Il quale, dopo aver seguita attentamente la lunga esecuzione, e parcamente elogiato la mia fatica pianistica, si mostrò riservato sull'opera udita.

Confesso che rimasi un tantino male; avrei voluto da lui un'adesione calda, pronta, entusiastica al pezzo franckiano. Tanto rimasi male che dentro di me fece tosto capolino il banale luogo comune a noialtri musicisti: « Già, già, questi poeti, quando si tratta di musica, chiacchiere tante, ma quanto a comprensione... ». Una parte della verità è che il Fogazzaro, da quel grande artista che era, non giudicava di musica se non dietro una convinzione profondamente maturata: ad una prima audizione di un pezzo un po' inconsueto anche nella forma e nelle proporzioni, era più che naturale il suo atteggiamento di attesa. L'altra porzione di verità — e forse la maggiore — è racchiusa in un interrogativo; quanto di quel riserbo era da imputarsi alle manchevolezze dell'esecuzione?

Disgraziatamente oggi non ne rammento più nulla. Cosa mai pagherei per averla qui quell'esecuzione, incisa in un disco grammofonico, non per tramandarla ai posteri (ah no!) ma per il gusto ineffabile di stroncarmela tutta, periodo per periodo, battuta per battuta!

Ma le acque leggermente intorbidate dopo Franck, diventarono terse subito, nel nome di Roberto Schumann. Ritornato al pianoforte, eseguii la *Romanza in fa diesis maggiore*; poche note che si affacciano su di un orizzonte lunare infinito. Antonio Fogazzaro s'era seduto accanto al pianoforte; spentesi le ultime vibrazioni dell'accordo di *fa diesis*, si alzò; mi mise una mano sulla spalla, dolcemente, paternamente: io lo guardai; l'occhio gli sfavillava: Schumann lo aveva preso interamente.

Fu la prima; doveva essere anche l'ultima volta. Provammo e riprovammo

ancora a S. Bastian. Ma il Poeta non scese più fra di noi: le crisi del male si facevano sempre più acute e frequenti. In marzo, la fine.

L'anno seguente, il 1912, dopo la morte di Cesare Pollini (che Arrigo Boito aveva suggerito ad Antonio Fogazzaro come guida agli studi pianistici della figliola Maria) e negli anni successivi, risalii le falde di Monte Berico con la stessa frequenza colla quale varcai la soglia della villa di S. Bastian.

Dopo i colloqui musicali, Maria Fogazzaro mi accompagnava nel vasto arioso studio-biblioteca del Poeta o mi faceva contemplare i Tiepolo della vicina Villa Valmarana.

Più sovente, in primavera, quando faceva bel tempo (e quando mai non fa bel tempo in quella plaga benedetta da Dio?) si scendeva sul breve spiazzo dinanzi alla villa e ci si affacciava sulla « Valletta del Silenzio ». Festoni di glicine scendevano in copia grande a incorniciare la villa e a inondar l'aria di mille profumi.

Valletta del Silenzio: veramente.

Il Poeta che così l'aveva battezzata taceva anch'esso, ormai, per sempre.

RENZO LORENZONI.

Quando è nato Antonio Stradivari?

Su questo argomento si è molto discusso.

In mancanza dell'atto di battesimo, inutilmente cercato presso le Parrocchie di Cremona e di quella Diocesi, si sono consultati gli *stati d'anime* di S. Agata e di S. Matteo, le due chiese sotto la cui giurisdizione il sommo liutaio visse dalla seconda metà del 1667 fino alla morte (18 dicembre 1737).

E se ne sono ricavate le notizie più contraddittorie: mentre nel 1668 lo Stradivari figura di 28 anni, dieci anni dopo non ne conta che 29! È quanto dire che la sua nascita sarebbe avvenuta fra il 1640 e il 1649.

Una notevole chiarificazione si ebbe verso la metà del secolo scorso, quando ci si accorse che uno strumento costruito nel 1736 portava uno dei seguenti cartellini (da Hill, *Antoine Stradivarius*):

Antonius Stradivarius Cremonensis

Faciebat Anno 1736

D'ANNI 92

92

Antonius Stradivarius Cremonensis

Faciebat Anno 1736

D'ANNI 92

D'ANNI 92

È chiaro, si disse allora: se nel 1736 lo Stradivari aveva 92 anni, doveva esser nato nel 1644. Il semplice calcolo parve confermato dal cartellino ritrovato nell'unico violino costruito l'anno dopo dallo Stradivari, il cosiddetto « Canto del cigno ». (Vedi: A. BONAVENTURA, *Il bicentenario di un violino*, in *Musica d'oggi*, dicembre 1936-XV).

Antonius Stradivarius Cremonensis

Faciebat Anno 1737

D'ANNI 93

Taluni sospettarono che, per una comprensibile vanità senile, lo Stradivari avesse aumentato di proposito la propria età. Ma alla maggioranza dei suoi biografi sembrò verosimile ch'egli avesse almeno 23 anni, quando sposò Francesca Ferraboschi (4 luglio 1667). E perciò il 1644 divenne l'anno ufficiale della nascita del grande artefice. Però, accettando questa data, non si tenne conto di un altro cartellino: quello contenuto nel violino, di cui è attualmente proprietario uno dei più grandi interpreti viventi, Adolf Busch.

Antonius Stradivarius Cremonensis

Faciebat Anno 1732

de Annis 89

Evidentemente, per avere 89 anni nel 1732 (non 82, come erroneamente lesse E. J. Payne), lo Stradivari doveva esser nato nel 1643.

Come si concilia questa data con gli altri cartellini sopra riprodotti? È molto semplice. Basta ammettere che lo Stradivari abbia visto la luce negli ultimi mesi dell'anno. In questo caso la sua età non mutava all'inizio di ogni anno solare, ma solo nel giorno del compleanno. Quindi egli poteva dirsi « de anni 89 » nel 1732 e « d'anni 92 » nel 1736 o « d'anni 93 » nel 1737, senza per questo cadere in contraddizione. Tutto dipendeva dal terminare la costruzione di uno strumento prima o dopo il compleanno.

Ad esempio, il violino appartenente ad Adolf Busch venne senza dubbio costruito verso la fine del 1732, a compleanno avvenuto, mentre gli strumenti usciti dalle mani dello Stradivari nel 1736 e nel 1737, furono terminati nei primi mesi dell'anno, quando egli non aveva ancora raggiunto la nuova età.

Svanisce così l'apparente discordanza fra i menzionati cartellini.

Chi poi volesse una riprova che lo Stradivari è nato nel 1643 e non nel 1644, legga la lettera scritta in proposito da suo figlio Paolo al Conte Cozio di Salabue. In essa è chiaramente specificato che il grande artefice morì all'età di 94 anni. E non si dimentichi infine che anche nell'atto di sepoltura conservato nella Parrocchia di S. Matteo lo Stradivari appare « *aetatis annorum nonaginta quinque circiter* ».

Poichè la morte avvenne il 18 dicembre 1737, è dunque lecito asserire che Antonio Stradivari nacque prima del 18 dicembre 1643.

Questi i motivi per cui nell'articolo inserito nel 32° volume dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani ho collocato la sua nascita « verso la fine del 1643 ».

Senza sopravvalutare l'importanza di una data, che nulla muta all'immane opera compiuta dal grande longevo, reputo che, ai fini di una più precisa biografia, sia da preferire l'anno suffragato dal maggior numero di documenti probatori. Modestissimo contributo alla commemorazione stradivariana che tutta Italia si prepara a celebrare nell'imminenza del secondo centenario della sua morte.

MICHELANGELO ABBADO.



Arrigo Boito e Costantino Palumbo

Fra i più discussi elementi del disputatissimo melodramma — tutto ciò che se ne dica e pensi deve interessare non solo gli artisti, ma anche il pubblico — è quello del libretto, o meglio dell'associazione del poeta e del musicista. Vi furono e vi sono librettisti, le cui opere nulla valgono e niente insegnano, altri che si potrebbero onorare quali maestri di vita almeno teatrale, poichè sostennero la dignità dell'arte, e negli attriti della esistenza serbarono una morale davvero esemplare. Uno di questi pochi fu Arrigo Boito. Molto già si sa di lui. Rettitudine, laboriosità, coscienza, devozione, fierezza improntarono le sue relazioni con i musicisti che lo desiderarono collaboratore. Una sua lettera, ora ora pubblicata per la prima volta nel *Mattino* da Raffaello De Rensis, chiarisce anche meglio i suoi ideali, il suo concetto del librettista in quanto appunto collaboratore.

Un famoso pianista di scuola napoletana, Costantino Palumbo, nato nel 1843, morto nel 1928, il quale fu ben apprezzato compositore di musica da camera, volle tentare anche il teatro. Ottenne alquanto successo con una *Maria Stuarda* nel 1874, si volse a Boito e questi aderì all'invito, scelse l'argomento *Pier Luigi Farnese* e cominciò a sceneggiarlo. A sua volta il Palumbo cominciò a musicarlo.

Dal '75 al '90 durò la composizione. L'opera non fu poi rappresentata per impedimenti teatrali sorti nelle prove al Costanzi nel 1891. Ma ciò meno importa. È molto interessante seguire l'attività del Boito come consigliere del Palumbo, e notare le sue ammissioni o repulse dai desideri che il Palumbo gli veniva esponendo, infine la comprensione delle necessità e della levatura d'un Palumbo e la resistenza, tutta a fin di bene, a ciò che costituiva un avvillimento del teatro lirico.

Preoccupato del successo, il Palumbo avrebbe voluto infarcire il melodramma di pezzi vistosi, e il Boito ragionava invece così: «Dopo il primo atto il dramma si sviluppa,

s'annoda, si disnoda e da sè stesso attrae l'attenzione e l'emozione degli spettatori. Vedete che nel nostro lavoro, in scena, durante l'atto secondo non ci sono più le masse del primo, non ci sono più che delle voci scelte — artificio che vi raccomando caldissimamente — le quali non intendono imporsi all'udito per la forza dello stile. Nel terzo atto non avete masse corali, che nell'ultima scena, pezzo concertato. Nel quarto i cori non esistono. Più aumenta la forza del dramma più diminuisce la intensità delle masse; un effetto lascia libero passo all'altro. Non preoccupatevi dunque delle masse dell'atto primo».

A un certo punto il Palumbo voleva sostituire con un giocondo brindisi una canzone gentile, quando di brindisi ce n'era più avanti altro. E il Boito non cedette e replicò: «Notate che la canzone della trina, oltre ad essere adorna di colore storico, mi pare debba meravigliosamente prestarsi alla descrizione musicale: trapunto e contrappunto son quasi la stessa cosa. Perché non vorreste mettervi una elegantissima trina in orchestra? E dopo questo leggiadro lavoro di graziosa pazienza, verso la fine della canzone, irrompere con la più tumultuosa furia, quando Farnese abbraccia la trina?».

Boito amava la sua strofa, come quella che specchiava le luci più caratteristiche e singolari del suo stile:

*Questa è una trina, un vago
Arabesco gentil,
Una magia dell'ago
Fantastica e sottile,
Contempla i mille stami
Contempla i mille rami
Del nitido trapunto,
Prodigio raggiunti
Di nessili ricami
Con paziente stil.*

(Nessile è un aggettivo, letterariamente prezioso; vale: che s'annoda).

Ed ecco una lezioncina di buon gusto: «A priori odio la posizione basata su di un equivoco e la odio specialmente nella tragedia e nel melodramma. L'equivoco, qualunque egli sia, è un mezzuccio al quale un autore non

deve ricorrere». E più innanzi: «Il racconto? ecco un'altra forma lirica che odio».

Ma che aveva in mente il Palumbo? Forse non lo sapeva chiaramente neanche lui. Con pazienza e amorevolezza ma fermamente il Boito analizzava i suoi vaghi desideri: «Non dubitate che questa non sia una tragedia d'amore. Vedete: già il tenore e la prima donna hanno parole di passione intensa nel primo atto. Nel secondo non vollero che avessero il tempo di adorarsi per due ragioni: per non guastare il grande scoppio amoroso dell'atto terzo, in cui è Patria e voto e congiura e chiostro andrebbero con le gambe all'aria; perchè non era quello il luogo, non *erat hic locus*. E se l'amore, il più appassionato, non coronerà le ultime pagine dell'opera, crucifiggetemi. Nei primi atti l'idea di Patria e l'idea d'amore s'uniscono con armonia fatale; negli ultimi rimane unica l'idea d'amore, nel suo tragico trionfo... Nelle vostre lettere risulta che il vostro ideale in musica è formato da tre mete predilette: la passione, il romanticismo, la tranquillità. Mi pare che in questo dramma la passione non falli. Non so che significato volete dare a questa vaga parola: romanticismo. Se per romanticismo intendete i sospiri di Romeo e Giulietta e il bosco e l'arpa e la luna — la solita luna — questo romanticismo qui non esiste, come pure non potrebbe aver luogo la tranquillità. Conveniva, in tal caso, per contentarvi in ciò, ch'io fermassi il mio pensiero su di un altro argomento».

Conchiudeva con una chiara proposta di risoluzione: «Badate che io non intendo di sforzarvi a musicare un dramma che non concorda pienamente coll'indole vostra. Facendo ciò userei poco delicatamente con voi. Un dramma è una cosa viva, non si può violentare troppo le sue membra senza ucciderlo. E per il nostro pro' che parlo a questo modo. Pensate ancora qualche giorno se vi sentite in grado di affrontare l'agitazione tragica di questo Farnese, e se non vi basta l'animo, chiudete i due atti e la tela in una busta e rispeditemeli. Io non mi cruccerò con voi per l'affare andato a vuoto, voi non vi cruccerete meco per il tempo che avete perduto, e resteremo migliori amici di prima. Non voglio che sforziate la vostra natura artistica, vi alzo però ad animarla, a dirigerla verso le forti cose. Non potete taciarvi d'insofferenza perchè, come vedete, in parecchi desideri vi ho contentato. Pure, ripeto, se il dramma non vi squadra in tutto, e voi rendetemelo. E se volete, cercheremo qualche altro argomento più tranquillo. Dalla lettura della vostra *Maria Stuarda* ho intuito ciò che l'ingegno vostro sogna. Mi avete mandato quello spartito troppo tardi... Resta inteso che se acconsentite a musicare il *Farnese*, come esce dal mio pensiero, avrete i due ultimi atti per la metà di aprile. Qualche piccola variante che non intacchi i visceri vitali del dramma non ve la

ricuserò mai. Decidete liberamente su ciò che contate di fare: due vie vi sono aperte».

A parte l'interesse propriamente artistico, questi pensieri del Boito sono importanti per l'affermazione di quell'alto senso morale, di quella devozione al lavoro, di quegli ideali, onde il Boito fu ricco, e che dovrebbero splendere davanti all'anima di ogni artista.

ITALIA

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, marzo 1937.

A. CAPRI: *La musica come espressione d'umanità*.

Musica Sacra. - Milano, 25 marzo 1937.

G. L. CENTEMERI: *Per un accompagnamento propriamente gregoriano.* (Considerazioni ritmiche).

Rassegna dell'istruzione artistica. - Urbino, novembre-dicembre 1936.

A. PROCIDA: *La mostra degli autografi musicali della scuola napoletana.* — F. VATELLI: *Il Liceo musicale di Bologna.*

Il Musicista. - Roma, marzo 1937.

M. BELLUCCI LA SALANDRA: *Qual'è la patria del Farinelli.* (Continua).

Rassegna Dorica. - Roma, aprile 1937.

M. PEDEMONTE: *Sei Sonate di Antonio Lolli copiate da un violinista genovese sconosciuto.* — N. MELCHIORRE: *La Critica e l'opera d'arte.*

Piazza. - Roma, 11 aprile 1937.

C. MANZI: *Ennio Porrino.*

FRANCIA

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, febbraio 1937.

H. POTIRON: *la musica della chiesa e la musica da chiesa.* — J. DELPORRE: *La scuola polifonica franco fiamminga: - Il «Regina coeli» di M. Sohler.*

Revue Grégorienne. - Parigi, aprile 1937.

F. CABROL: *La consacrazione dei re e l'influenza di Hincmar sulla liturgia romana.*

Le Guide du Concert. - Parigi, 2 e 9 aprile 1937.

P. SOCCANNE: *De Bériot* (continua nel successivo fascicolo).

Le Ménestrel. - Parigi, 2 e 9 aprile 1937.

R. BRUSSEL: *Dove va la musica?*

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, aprile 1937.

P. YOUNG: *La musica regale*. (Sulle musiche composte per le cerimonie regali, a proposito delle feste per l'incoronazione). — E. ANDERSON: *Un'inedita lettera di Mozart*. (Da Vienna, 5 luglio 1783, a suo padre; accenna all'Oca del Cairo, all'abate Varesco, al barone Wetzlar). — R. JACOBS: *Wagner e Giuditta Gautier*. (Recensione del noto epistolario). — D. DICKSON: *Il «Cantico dei Cantici» di Palestrina*. (Si tratta del IV libro, 29 mottetti a 5 voci, famoso già presso i contemporanei; ebbe sei edizioni prima del 1600 e quattro fino al 1650. Raramente sono eseguiti questi mottetti, oggi, benché considerati eccellenti. Notevole è che P. dispose i testi in modo da organizzarne la serie in una drammatica, quasi scenica, unità. Egli interpolò i versetti 7-10 del IV cap. fra i versetti 1 e 2 del II cap. e li divise in due mottetti; i numeri IX e X, li intonò in modo dorico, nello stesso modo prescelto per i primi otto numeri; ai numeri XI-XVIII serbava il modo misolidio. Si noti che nell'ordine stabilito da P. il mottetto VII conclude con le parole *Ecce tu pulchra es*, l'VIII comincia, rispondendo: *Ecce tu pulchra es* e il IX: *Tota pulchra es*. Si noti anche che alcuni fra i maggiori contemporanei di P. intonarono il Canto di Solomone, Lasso, Victoria, Morales, ma nessuno ne trasse, come lui, 29 mottetti. Lo stile di questi mottetti palestriniani è un amalgama di quello mottettistico e di quello madrigalistico. Malgrado la robusta stesura, spira la leggerezza di una lirica, anche quella passionalità che P. indicò con l'aggettivo *alacrior*).

A. SMITH: *H. Purcell*. — J. KLEIN: *Le prime opere di Bizet*. — J. ARCHER: *Il carillon*.

The Musical Times. - Londra, aprile 1937.

L. LANGWILL: *L'evoluzione del fagotto*. — G. A. THEILS: *L'incoronazione di Giorgio I*. — W. SMITH: *Scoperta di un manoscritto di Händel*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, aprile 1937.

H. KILHER: *Una coppia ideale*. (A proposito del libro di C. Garrigues su Ludwig Schnorr von Carolsfeld e di Malvina Garrigues, sua moglie. È questo un volume che illustra l'eccellenza spirituale dei due famo-

si cantanti wagneriani. Ma cantanti è dir poco, anzi male. Egli fu un grande artista e una mente vigorosa e nobile. Si sa quanta stima R. Wagner abbia avuto del suo raro «Tristano» e con quanta pena, con quanto lutto ne parlò e ne scrisse allorché egli si spense. Meno nota è la figura artistica di Malvina, forse per l'intervento ostile di Cosima Wagner.

Ludwig aspirò ardentemente a incarnare il tipo del tenore eroico o drammatico. Subito fu avvinto da Wagner. A 21 anni cantava già la parte di «Tannhäuser»; poco dopo quella di «Lohengrin». La sua voce aveva un che di baritonale. Cantò da giovane una piccola parte da baritono. Del resto anche il famoso tenore Niemann cominciò la carriera cantando da basso.

Il repertorio di Schnorr comprendeva il Tibaldi dei Capuleti e i Montecchi di Bellini, l'Almir nel Belisario di Donizetti, Fra Diavolo, il Masaniello della Mata di Portici, anche due parti che poco gli si addicevano, Arnoldo nel Guglielmo Tell e Manrico nel Trovatore. Cosa anche più singolare, cantò da Osmine nel Flauto magico e da Ottavio nel Don Giovanni. Partecipò al repertorio meyerberiano. Ma la sua grande aspirazione fu *Tristano e Isotta*. Considerava il canto dei suoi tempi in grave bassezza, soprattutto per la mancanza di ideali nei cantanti).

R. SONNER: *Per far suonare gli antichi organi*. — T. VEDL: *L'accordo di sesta napoletana*. — H. BEYER: *Clara Schumann*. — F. HAMMA: *Il mistero di Stradivarius*. — W. SACHSE: *Leggi musicali superate*. — W. ALTMANN: *Sulla storia del commercio musicale tedesco*.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 17, 24 marzo; 7 aprile 1937.

K. HUSCHKE: *R. Schumann e R. Wagner*. — J. KAPP: *La malattia dell'opera*. — E. BAUER: *La settimana di Baden Baden*.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 19, 26 marzo; 9 aprile 1937.

E. PETSCHMIG: *La simbolistica del suono* (A proposito del libro *Beethoven und die Dichtung* di A. Schering). — W. SCHMIEDER: *Editori compositori dei secoli XVIII e XIX*. — E. BOUCKE: *L'opera nell'immagine*.

W. FURTWÄNGLER: *J. Brahms*. — R. TENSCHERT: *Sulla strumentazione in Brahms*. — E. BEHM: *Studio con Brahms*. — K.

HUSCHKE: *Sulla sostanza dell'ultima sinfonia di Brahms*. — R. PETZOLD: *I sessanta anni di A. Schering*.

M. MILIAN: *La crisi nella teoria musicale*. — H. J. ZINGEL: *Sulla storia dell'arpa in orchestra*. — W. ABENDROTH: *La settimana di Baden Baden*.

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, aprile 1937.

A. BRASCH: *Erich Sehlbach e l'opera*. (Tratta del *Gallei* e del *Musikalische Quacksalber* recentemente rappresentati). — W. SERANKY: *Arnold Schering* (nel 60° anniversario, 2 aprile '37). — A. SCHERING: *Le Sonate per violino di Beethoven*. (Contiene la nuova *Deutung* beethoveniana. Considera la sonata op. 30, N. 3, come ispirata dal poema *Lila* di Goethe). — T. STETTNER: *Brahms nelle sue relazioni con Anselmo e Enrichetta Feuerbach*. — R. ROCH: *C. T. Weinlig, maestro di R. Wagner*. — W. BARTELS: *L'opera e la Radio*. (Statistiche della stazione di Monaco di Baviera. Nell'anno 1933: 28 opere, di cui 26 ritrasmissioni da teatri e 2 trasmissioni; 1934: 28 - 18 - 10; 1935: 20 - 14 - 6; 1936 31 - 14 - 17. Nel 1933 4 opere comiche e 24 serie; 1934: 6 - 22; 1935: 3 - 17; 1936: 5 - 26. Nel 1933 tre opere contemporanee, di cui 2 ritrasmesse e 1 trasmessa; 1934: 2 - 2 - 0; 1935: 3 - 1 - 2; 1936: 10 - 5 - 5). — O. KROLL: *Filatelia musicale*.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, aprile 1937.

J. LENTSCH: *Il lavoro pratico nella musica da chiesa*.

Musica. - Vienna, aprile 1937.

H. SINGER: *Il maestro di cappella*. — C. LAPITE: *Opere e concerto*.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, aprile 1937.

W. VOLBACH: *Musica della marina mercantile e da guerra inglese*. — A. ROLAND: *Il posto artistico dei compositori americani*. — ROLAND-MANUEL: *A. Roussel*.

AMERICHE

Modern Music. - Nuova York, III-IV-1937.

A. EINSTEIN: *Durerà la musica moderna?* — D. DIAMOND: *F. Jacobi*. — W. REICK: *Panorama svizzero*. — H. KATHAU: *Il lied viennese 1910-1937*.

K. KIRSTEIN: *Lavorando con Strawinski*.

(Annuncia la prima rappresentazione al Metropolitan del balletto *Jeu de cartes*, nuovissima musica di Strawinski. Dopo *Persèphone*, 1933, egli non aveva scritto altri balletti. Accettato nel giugno dell'anno scorso l'invito di R. Warburg e di Kirstein, gestori dell'American Ballet, compì il lavoro nel novembre. Tre giri di poker avvengono normalmente. Viene lo Joker e scombuscola la partita. Alla fine del terzo giro gigantesche dita di *croupiers* raccolgono le carte sparse sul tavolo. La musica che accompagna l'inizio di ciascun giro è in ritmo di marcia, di polacca o di valzer. In seguito si svolge con variazioni e finali alla maniera dei balletti antichi. Il K. dice che la musica è brillante, melodica, con reminiscenze di Rossini, Delibes, Johann Strauss, Ravel, dello stesso Strawinski e in generale di ritmi di jazz. La partitura è così complessa e varia che la coreografia stenta a seguirla. È perciò da prevedere, che, come altre musiche dello stesso autore, questa diventerà una *suite*, e passerà dal teatro al concerto. Della coreografia s'è occupato l'espertissimo George Balanchine, che già collaborò con Strawinski nel '24 col *Rossignol*, nel '28 con l'*Apollon Musagète*.

Ma alla competenza di Balanchine s'è aggiunta l'iniziativa e la destrezza coreografica del musicista, che nel giudicare e nel disporre le figurazioni e la mimica reca particolari arguti, osservazioni sottili, garbo e pratica, si da sembrare non un dilettante della danza ma un professionista. Nelle prove, vestito molto elegantemente, intervenne più volte a interrompere un passo e a proporre nuovi atteggiamenti, mostrando di saper agire, oltre che consigliare. Alla fine del primo giro sopprime alcune coreografie, sembrandogli soverchie. In altri casi aggiunse altri pezzi per consentire un miglior svolgimento delle danze.

Si è occupato anche dei costumi e delle scene. Il Kirstein aveva modellato quaranta figurine su carte da giuoco medievali e ricercato quei medesimi colori antichi. Quando Strawinski li ebbe veduti, non li accettò. Egli preferiva costumi riferentisi a una determinata epoca. In poche parole spiegò tanto chiaramente il suo pensiero che la disgnatrice Sharaff non tardò ad accontentarlo. L'articolista conclude con questa interessante osservazione: «Quando egli parla sembra più il portavoce di una istituzione o di una organizzazione che un individuo creativo».



TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« La morte di Frine » leggenda tragica in 1 atto di E. M. Senea, musica di L. Rocca, alla Scala di Milano (24 aprile 1937).

Ludovico Rocca è sempre ricordato come l'autore del *Dibuk*: l'opera che l'ha messo in prima linea e che costituisce per il musicista piemontese un meritato titolo d'onore. Opportunamente, quindi, si è voluto con la rappresentazione di *Terra di Leggenda* e di *Morte di Frine* mettere in luce l'attività operistica del Rocca anteriore all'affermazione scaligera del *Dibuk*; e le accoglienze del pubblico sia all'uno che all'altro dei due lavori mostrano di quali promesse fosse già ricca l'operosa giovinezza di questo autore.

Il Rocca musicò l'atto tragico, scritto per lui da E. Marco Senea, nel periodo che seguì immediatamente il suo ritorno dalla trincea. L'opera porta infatti la data del 1919. Giovannissimo, quindi, egli affrontava con fede una delle forme più ardue dell'attività musicale; e la bella affermazione nel concorso indetto subito dopo dalla Lega Musicale di New York lo spronò a perseverare in questa via.

Non si può serenamente giudicare l'opera giovanile del Rocca se non si tiene conto del periodo in cui venne concepita e scritta. Il mondo non lampeggiava più di corruschi bagliori, ma era ancora in doloroso sussulto; e l'animo di chi aveva vissuto con sensibilità di artista negli anni in cui spietatamente gli uomini avevano cozzato guidati dalle oscure potenze dell'essere, si svegliava anelando alle forme superiori della vita spirituale.

Al giovane musicista l'armoniosa bellezza del mondo ellenico dovè quindi sorridere ricca di promesse; ciò spiega come gli sia sfuggito quel non so che di letterario e di artificioso che informa l'opera poetica e ne costituisce la parte debole.

Uno sguardo al libretto.

La vicenda è posta nel IV secolo innanzi

l'era volgare, nell'Ellade. Ne è protagonista *Frine*; ma la famosissima cortigiana è già sul declinare dell'età giovanile, tormentata dal presentimento dell'imminente sfiorire della sua miracolosa bellezza.

La scena è nella casa di *Frine*. Il velario s'alza su un'aerea terrazza di candido marmo che il tramonto tinge d'oro e di porpora. Dal mare che si scorge luminoso oltre la balustrata giunge velato un canto; nell'attesa, le ancelle parlano accorate della malinconia che talvolta domina *Frine*. Quale sia la cagione di questa tristezza *Frine* confiderà più tardi a *Timocle di Micene*, il cieco veggente, cui narra un sogno che la tormenta: un arido deserto sotto un cielo infocato, un'arsura che la consuma tutta e, ad un tratto, una fresca polla. Ella si china per bere; ma qualcuno invisibile la trattiene e addita nello specchio dell'acqua il suo viso sconvolto e ride stringendo nell'unghiate mano i suoi capelli. « Oh! Morte, morte, morte dinanzi a me ritta, splendente, con le braccia tese! ».

« Se l'amore ti mente, la morte sola ti sorriderà »; così interpreta il sogno *Timocle* che, raccolta la sacca e la mazza, si allontana lentamente.

La voce di *Eikadel*, il giovanissimo amante non vale a scuotere la donna dalla tristezza. E quando egli la raggiunge, le sue parole d'amore non le danno gioia come sempre; con sollievo, anzi, lo vede partire insieme con le ancelle alla ricerca di fiori per allietare gioiosamente la casa e far tornare il sorriso sulla bocca bella di *Frine*.

Sul terrazzo d'argento, nella luce lunare, *Frine* rimane sola. « Se l'amore ti mente, la morte ti sorriderà », ha detto il saggio *Timocle*. E poiché la sua bellezza è ormai condannata, ben venga la morte ch'ella troverà nel mare.

Mentre si avvia lentamente, come ad un rito, verso il mare, appare sulla scala lo *Sconosciuto*. *Frine* arretra impaurita. No, non tema. Egli è un navigante che da gran tempo arde dal desiderio di vederla; non fugge ora che l'ha raggiunta e può gridarle il suo amore.

« Tardi giungesti, o sconosciuto » risponde la donna all'ardente implorazione. La vita è ormai là, nel mare che chiama, nel mare che darà pace. E concesso un bacio, il suo ultimo

bacio, allo *Sconosciuto* s'avvia verso il suo destino.

Tornano le ancelle e *Eikadel*. Cercano ansiosi *Frine*, ma vedono invece prostrato nell'ombra lo *Sconosciuto*. « Chi sei? » gli chiede *Eikadel*. A lui quegli grida esultante che ha goduto l'ultimo bacio di *Frine* e che l'ultimo dono della donna meravigliosa è stato suo. « Tu l'hai carpito » grida *Eikadel* e lo uccide. Poi corre come ebreo verso il mare mentre le ancelle si abbracciano mute.

Almeno in parte è facile intuire, per chi conosca la successiva produzione del Rocca, la musica ch'egli ha scritto per questo suo primo lavoro. V'è in embrione la diffusa e, direi, misteriosa gravità sonora che il Rocca ha poi espresso con tanta forza suggestiva in altre pagine; v'è l'accorato lirismo che caratterizza le opere della maturità; ma v'è insieme il non disciplinato ardore della giovinezza e la volontà di esprimere quel mondo sonoro ancora intatto che faceva quasi gorgo nel suo spirito, nè poteva più essere contenuto.

Ecco perchè in questa *Morte di Frine* v'è profusione di canti, di melodie, di atmosfere sonore che, sia pure di ineguale valore, danno al lavoro una pienezza canora molte volte enfatica ma, a tratti, assurgente ad una bella espressione artistica.

Le pagine migliori, le più calde di musicalità sono perciò quelle dolorose e, direi, più intime: il racconto che *Frine* fa del sogno al vecchio *Timocle* (« Ero in un gran deserto che fuggivo sotto un cielo infocato »); il duetto fra lo *Sconosciuto* e *Frine*, la parte di *Eikadel*. Meno suggestive, infatti, anche se interessanti, le pagine descrittive che vogliono realizzare musicalmente il quadro scenico e l'atmosfera drammatica.

Che in questo lavoro il Rocca sia affatto mondo di reminiscenze non può affermarsi. Ma sarebbe anche fuor di luogo insistervi, oltre che per la giovane età del Rocca quando compose l'opera, anche perchè il valore di un'opera d'arte non può venir compromesso da richiami occasionali se v'è in essa uno spirito che ne informi e ne caratterizzi l'espressione. Senza voler quindi dare a *La Morte di Frine* un significato di opera originale, non si può però non notarvi lo sforzo creativo di uno spirito che vuol esprimere se stesso; sì che vi si appaiono evidenti le caratteristiche più tipiche e più significative che si ritrovano, a distanza di quindici anni, nel *Dibuk*.

Cordialissima, s'è detto, l'accoglienza del pubblico scaligero a *La Morte di Frine*; cordialità dovuta anche all'ottima esecuzione. Lo spettacolo allestito con signorile ricchezza ebbe, infatti, una guida intelligente ed appassionata nel maestro Antonicelli ed interpreti eccellenti in Augusta Oltrabella, Paolo Civil, Gino Del Signore, Carlo Tagliabue, Maria Marcucci, Renata Villani.

GASPARE SCUDERI.

« Il Deserto tentato », Mistero in 1 atto di C. Pavolini, musica di A. Casella, al « Maggio musicale fiorentino », (8 maggio 1937).

Corrado Pavolini e Alfredo Casella hanno voluto, a loro dichiarazione esplicita, elevare con questo « mistero » in un atto al grado di mito eroico la recente impresa italiana in Africa Orientale, trasportando in atmosfera di leggenda i tragici e gloriosi avvenimenti dell'Italia di Mussolini. Proposito quanto mai lodevole, ma compito altrettanto arduo e pericoloso, poichè occorre forza fantastica e rappresentativa, onde trasfigurare una realtà viva e ancor palpitante, di cui gli attori principali sono nostri vicini contemporanei non allontanati dal tempo nella luce di leggenda.

Eppure Pavolini è riuscito in modo degno, nella sincerità indiscussa di un sentimento italiano attuale, a rivivere in poesia un fatto grandioso pur anco in via di pieno svolgimento. Egli così, senza allacciarsi ad episodi noti della recente storia, ha universalizzato l'essenza etica e civile dell'impresa gloriosa, la quale, pur non essendo mai definita in parole, è sempre presente al nostro spirito, in tutto il « mistero ». Sono forze primordiali che attendono la loro fecondazione piena, sono terre aride che serbano nel profondo possibilità infinite di germogli, sono uomini imbarbariti che, vinti dalla luce della civiltà e della bellezza morale, invocano il nuovo ordine umano. E si odono nel « mistero » voci della Terra, delle Ambe, della Euforbia; e gli eroi aviatori, caduti nel deserto (un'ala spezzata appare nello sfondo in mezzo alle ambe), ma invinti e sospinti da Stormi di aeroplani invitanti alla resistenza, « incidono la promessa »:

far d'ogni albero creatura
d'ogni capanna casa
d'ogni casa armonia...
far d'ogni pietra un tempio
d'ogni riso d'ogni pianto
una voce d'esperienza,
far d'ogni fiamme un canto
che ci narri una storia.

E gli Indigeni e le Indigene, offrendo doni e primizie, a supplicare che la promessa si compia e che abbia pienezza di attuazione il giuramento fatto dai vittoriosi eroi, di dare storia alla « invitta terra ».

In una perfetta unione di anime e di volontà viene intonato il grande inno finale:

Largo volto materno,
curvati a questo amore
ostinato inflessibile
che ti rinnova eterno:
ricervi questo impegno
di tuoi dolci figliuoli
che risalgono a te,
divina!

Ecco dunque che Pavolini, con sobrietà di tocco, con forza fantastica, con accenti di elevata poesia, ha superato, creando questo « mistero », molte gravi difficoltà, evitando luoghi comuni e rimanendo in una sfera di purezza e di nobiltà estetica.

Alfredo Casella si è accinto alla espressione musicale con fede ed ha realizzato un'opera singolare, che bisogna giudicare in sé, senza metterla in rapporto alla sua possibilità o necessità di attuazione scenica. Il tentativo non è stato dei meno ardui: si trattava di creare una forma nuova che non avesse nulla in comune con l'opera tradizionale né con l'oratorio né con la cantata. « Mistero » è stato chiamato, ma senza riferimento — o molto vago — ai misteri medievali, che avevano ben altre caratteristiche ed esigenze. E uno stile particolare occorreva a tal genere nuovo.

Casella ha raccolto tutte le sue vissute esperienze, le ha passate al filtro della sua squisita sensibilità rinnovata ed orientata verso una chiarezza lineare e una maggior cordialità di espressione, ed ha contestato tutta l'opera di un elemento importantissimo e di grande interesse: la corallità.

Tutto è coro: anche le voci di Euforbia, della Terra, dell'Aviatore e degli stessi Aviatori uniti, sono espressioni che vengono non da una individualità singola, ma da una complessa e corale anima multipla.

Qui sta il valore fondamentale del nuovo lavoro di Casella. Per questa corallità Casella ha scritto pagine di una solida costruzione e di una elevatezza di concezione fra le migliori di lui; vogliamo citare il primo coro « tronco ascendere, rotto volo », l'altro dell'episodio terzo « nitida di lassù germina l'alba » di carattere madrigalesco e il coro finale « Largo volto materno ». Gli altri elementi, strumentazione, armonia, lavoro tematico, sono del Casella ormai noto, ma se mai fatto più semplice e più chiaro.

Il preludio dell'opera è grave, austero, nostalgico nella sua scarna linearità quasi di antica diafonia, l'episodio della battaglia simbolica tutta ritmi incisivi ma selvaggi, e colori corruschi, la esultante sonorità, un po' esteriore, del finale, sono le parti più notevoli dal punto di vista strumentale. Corallità, strumentalità, senso armonico, carattere tematico, sono elementi bene intonati alla austera significazione del « mistero » ma sono anche così volutamente contenuti, che, messi a contatto con la visione plastica degli episodi, appaiono inferiori al loro compito espressivo. Noi crediamo, che, lasciati nella loro essenzialità poetica, senza il connubio ibrido della realizzazione scenica, potrebbero essere meglio potenziati nella loro intima espressione.

Perché, bisogna affermare che, se la scenografia di Vagnetti era assai ben concepita in armonia al senso poetico degli autori, la coreografia della Walman e la regia di Waller-

stein, pur realizzate con tutti i mezzi doviziosi che il Comunale può oggi offrire (e nessuno è stato risparmiato), sono apparse le più contrarie al contenuto mitico e religioso del mistero.

Poesia di Pavolini, alta, nobile, sinceramente celebrativa, musica di Casella solida, robusta, ricca di finezze vocali, strumentali e specialmente corali, sono state come sopraffatte da un sovrapporsi continuo e caotico di movimenti di grandi masse, così da ridurre tutto il mistero ad un balletto del più vieto ottocento. A mantenere l'austerità di un rito bastavano, ad ogni episodio, poche figure plastiche stilizzate a carattere simbolico; la poesia avrebbe avuto maggior risalto, la musica avrebbe dominato e meglio rivelato le sue parti, e sono molte, più forti e indovinate.

Lo stesso maestro Guarneri, che ha diretto con grande abilità, ha dovuto anch'egli spingere la sonorità a limiti eccessivi, di contro al movimento delle masse, diminuendo il valore espressivo del coro, magnificamente diretto dal maestro Morosini. Vogliamo ricordare il Maugeri, ottimo interprete vocale del primo Aviatore, e le signorine Meloni e Galli, eccellenti nelle parti rispettive di Terra e di Euforbia.

Il pubblico, certamente fuorviato dall'elemento scenico falso, non ha potuto cogliere la compostezza austera della poesia e della musica, rimaste sfocate nella prospettiva della integrità estetica. Molti, meglio preparati, hanno applaudito calorosamente, ma altri hanno anche disapprovato. A ogni modo Casella e gli interpreti sono stati chiamati cinque volte alla ribalta.

La seconda replica leggermente corretta nella regia scenica ha avuto ancora miglior successo.

ADELMO DAMERINI.

« Re Lear » 3 atti e 5 quadri di A. Ghislanzoni al Reale dell'Opera di Roma (24 aprile 1937).

Alberto Ghislanzoni, benché quarantenne, ha già al suo attivo un trittico comico, una tragedia lirica, *Antigone* (rappresentata con successo all'Adriano di Roma), una *Messa da Requiem* ed alcune composizioni sinfoniche e da camera. Non è quindi un autore alle prime armi; epperò è spiegabile come dando prova di bell'ardimento si sia indotto a ridurre per la scena lirica (libretto e musica) il *Re Lear* di Shakespeare, al quale aveva pensato a lungo, ideandone anche la sceneggiatura, ma poi senza nulla concludere, Giuseppe Verdi.

Per il libretto, il Ghislanzoni, considerando e studiando quella stessa sceneggiatura che l'autore di *Aida* aveva suggerito a Cammarano, ha composto una trama assai più agile della tragedia shakespeariana condensando l'azione

LA LEPRE, IL TORDO, IL PESCE

Da «CANTI DI STRAPAESE» per Canto e Pianoforte

II. SUITE

Poesia popolare

GIAN LUCA TOCCHI

Grazioso con moto

CANTO

Grazioso con moto

Pianoforte

pp fuso legatiss.

La

le - pre va pa - scen - do l'er - be fre - sche, non ve - del caocia -

poco rit. a tempo

- tor chol'imprì - gio - - na.

poco rit. a tempo

gaio

con *rit.*

Il tor-do se ne vien dal le fo - re - ste

poco rit. a tempo

quan - do sente il fi-stio s'abban - do - - na.

gato

poco rit. a tempo

11

f subito

mf

pesce in mare nuota per dol - cezza. Co -

mf

- st fac.o'lo della bel - la per - so - na, co - st fac.

- o'lo della bel - la per - so - na, co - st fac.o'lo, bel - li - na, e tan - to

rit:..... string:..... rit:.....

v'a - mo che son ri - masto al fi - stio al can - to, al - l'a

rit:..... string:..... rit:.....

mo, al l'a

mo, che

son ri-masto al fisticanto, al l'a

mo, Gato

m.s.

in 3 atti e 5 quadri, pur mantenendovi quasi tutti i personaggi.

Per quando riguarda la musica egli aveva così spiegato i suoi intendimenti in una recente intervista: «Dove il recitativo è indispensabile ho procurato di renderlo libero dall'oppressione dell'insistente moto orchestrale che appesantisce orribilmente l'azione, e, non permettendo al pubblico la comprensione delle parole, genera la stanchezza e il tedio. Ho in vari punti usato il canto assolutamente scoperto, ecc. ecc.».

Non si può dire che il risultato abbia pienamente corrisposto alla teoria, mentre è indubbio che la musica del *Re Lear* possa considerarsi una specie di compromesso tra le tendenze moderne (che si riscontrano nella parte orchestrale, ed in alcuni interludi) e le forme del nostro melodramma tradizionale, evidenti nella parte vocale, ove abbondano le forme chiuse.

Nel complesso difetta l'unità stilistica e si nota l'influenza di altri compositori, ma in molti punti l'opera è vivificata da un soffio di melodia chiara e appassionata. Nella parte non melodica — la meglio riuscita — il Ghislanzoni (come osserva A. Della Corte) «si mostra al corrente tanto nella composizione in generale, ch'è agile e mutevole, sia nell'armonia, che si giova di tutte le libertà tonali e accordali ora usatissime, sia nell'istrumentazione che aspira anch'essa a freschezza, novità, attualismo».

Concludendo, è doveroso riconoscere però, che le capacità dell'operista sono evidenti, specie per quanto riguarda la comprensione e lo sviluppo del senso della teatralità.

Tra le pagine di maggior rilievo vanno ricordate quella dell'Addio di Cordelia, la Canzone del matto, il Quartetto del giudizio, l'intermezzo orchestrale, il duetto fra Cordelia ed Edgardo, la scena finale.

Il successo è stato buonissimo. Numerose le chiamate — a molte delle quali ha partecipato il Ghislanzoni — sia al maestro Serafin, che ha diretto con amore e cura, che ai valorosi interpreti: la Pederzini, Stella Roman, Inghilieri (protagonista), Melandri, Autori, Zagorara ecc. Da ricordare, anche, i cori del maestro Conca, le scene e i costumi di Ettore Polidori e la regia di Piccinato.

È piaciuta al Municipale di Modena, il 24 aprile, l'opera lirica in 3 atti *Wanda*, (versi di Giuseppe Morini), di Quirino Azzolini, un appassionato musicista che fu carrettiere, suonatore di tromba e maestro di banda.

Ha diretto il maestro Vincenzo Marini e ne sono stati interpreti le signore Rossi, Bassini, Monticone, il tenore Bagnariol, Giunta, Albanese ecc.

Complessivamente si sono avute diciotto chiamate, delle quali undici all'autore.

Teatro alla Scala

In quest'ultimo mese della stagione dell'anno XV sono andate in scena *Mosè* di Rossini, *Elisir d'amore*, *Aida* e le tre promesse nuove opere di Rocca, di Pick-Mangiagalli e di Alfano.

Lo spartito rossiniano, di nuovo allestito per l'Ente autonomo e messo in scena con grande ricchezza di mezzi, porta ancora bene — pur tra molte rughe — i suoi 119 anni di vita, soprattutto per la elevatezza dell'ispirazione e per la vigorosa potenza espressiva di molte pagine, tra le quali basterebbe ricordare l'introduzione del secondo atto, con la scena delle tenebre, il quartetto del terzo e l'ormai famosa preghiera.

Autorevole, fervida e precisa si è dimostrata la direzione di Gino Marinuzzi; magnifici i cori del maestro Veneziani. Tra gli interpreti vanno ricordati innanzi tutti il basso Pasero, protagonista di grande rilievo come cantante ed interprete, e la Pagliughi, pregevolissima Sinaide, che portò il pubblico all'entusiasmo con la sua soavissima voce. Nobile ed efficace Anaide fu Gina Cigna, e con lei si distinsero Cloe Elmo (Maria), Baronti (Osiride), Costa Lo Giudice (Elisero), Borgioli (Faraone), Tafuro (Aménofi).

Bellissime le scene ed i costumi di Benois ed appropriata la regia di Guido Salvini. Da ricordare anche la coreografia delle danze, di ottimo gusto, dovuta a Margherita Walmann.

L'Elisir d'amore è ritornato alla Scala dopo un quinquennio, con eccezionale protagonista, anche questa volta, Tito Schipa, assai applaudito col maestro Del Campo, che ottenne una esecuzione complessiva scorrevole e delicata, col baritono De Luca (un veramente signorile Belcore), la Carosio, piacevolissima Adina, Baccaloni (Dulcamara), l'Arbuffo ecc. Regia di Frigerio.

L'Aida, della quale si ricordava la precedente lodatissima edizione del 1935, ha avuto anche questa volta unanimi e calorosi consensi per merito soprattutto della superba concertazione e direzione che ne ha offerto Victor De Sabata. Protagonista di grande classe è stata, anche questa volta, la signora Cigna, e con lei e col maestro condivisero le chiamate e gli applausi la Stignani (eccellente Amneris), il tenore Merli, Nava, Pasero ecc.

Ammirate la coreografia di Teresa Battaggi e la prima ballerina Nives Poli.

Della *Morte di Frine* ha già scritto il maestro Scuderi. Resta a dire qualcosa delle due opere in un atto — entrambe su libretto di Arturo Rossato — di Pick-Mangiagalli (*Notturno romantico*) e di Franco Alfano (*Madonna Imperia*), delle quali già ci siamo occupati diffusamente quando vennero rappresentate per la prima volta, con fervido successo, rispetti-

vamente a Roma, nel 1936, ed a Torino nel 1927.

La musica del *Notturmo romantico* (opera che ha al suo attivo un importante numero di teatri) è stata giudicata spontanea, chiara, essenzialmente melodica e passionale ed orchestrata con quella eleganza che è dote precipua dell'insigne direttore del nostro Conservatorio.

Tra le pagine più efficaci ricordiamo quelle della lettura della lettera, il duetto fra Aurelio ed Elisa, il giuramento, l'intermezzo sinfonico che unisce i due quadri ed il duetto finale d'amore.

In *Madonna Imperia* si è notato come l'autore abbia preferito soffermarsi sugli elementi lirici della vicenda, più confacenti al suo temperamento, che su quelli comici; e come abbia saputo disegnarli elegantemente con leggera trasparenza, con tecnica sapiente e con finezze strumentali ed armoniche. Da ricordare specialmente — tra i brani più salienti — il primo incontro fra Imperia ed il chierichetto, il frammento dell'arrivo degli invitati e la cena.

Entrambe le opere, che hanno avuto anche a Milano favorevole accoglienza, sono state dirette con amore ed impegno dal maestro Antonicelli, ben assecondato da una eletta schiera di cantanti: la Tassinari, Cloe Elmo, Marcato, Rossi Morelli, nel *Notturmo*; la Somigli, Landi, Bettoni, Badini, la Marcucci nel lavoro dell'*Alfano*.

I due autori hanno dovuto presentarsi ripetutamente al proscenio unitamente agli interpreti ed al direttore.

La stagione scaligera si è conclusa col tradizionale Passo d'addio, delle allieve della scuola di ballo, tutte applaudite, specie nel *Volo del calabrone* di Rimski Korsakov eseguito dall'intero complesso. Assai festeggiata la direttrice della scuola signorina Mazzucchelli.

Teatro Reale dell'Opera

Come già Milano e Napoli anche Roma ha voluto ricordare il centenario della nascita di Gomes, mettendo in scena il suo *Guarany* con sfarzo e ricchezza ed un allestimento scenico di grande effetto, curato da Pericle Ansaldo.

Lo spettacolo, sotto la magistrale direzione di Tullio Serafin è stato degno dell'importanza dell'avvenimento. Ottime tutti gli interpreti: Beniamino Gigli, la Archi, Basiola e Vaghi. Prima ballerina Attilia Radice, coreografa di Boris Romanof.

La stagione si è conclusa con *Lucia di Lammermoor* e *Il Piccolo Marat*. La prima, diretta da Olivero De Fabritiis, ha avuto ad eccezionali interpreti Toti Dal Monte e Beniamino Gigli. L'opera di Mascagni (l'autore presente è stato assai festeggiato) ha procurato

molti applausi al maestro Bellezza, a Galliano Masini, Gilda Dalla Rizza, Donaggio, Ghirardini ecc.

✽ PALERMO (Massimo). — Dopo *Fedora* (con la Cobelli, Voyer e Vanelli), il maestro Capuana ha presentato — nuova per Palermo — *Liold di Mulè* che ha ritrovato le calorosissime accoglienze di pubblico e di critica (della quale riporteremo i giudizi) che aveva avuto poche settimane prima a Catania come nelle molte altre città ove l'opera era stata rappresentata. L'autore, presente, ha dovuto apparire numerose volte alla ribalta col Capuana e con gli altri ottimi interpreti: Ferrauto, la Falconieri, la Dubbini, la Jacchia, la Casazza, la Vera ecc. Regia di Moresco.

La riuscita stagione si è conclusa con il *Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari (maestro Capuana, l'Adami Corradetti, Vanelli, Corcione), e un saggio di Danze ideate da Jia Ruskala su musiche di Mulè, Debussy, Bach, Turina, Musella, Kreisler ecc.; direttore il maestro Giussani.

✽ ALTAMURA. — Con affetto filiale, la cittadina pugliese ha voluto ricordare il suo illustre concittadino Saverio Mercadante rappresentando *Il Giuramento*, che si dette per la prima volta, con esito buonissimo, alla Scala di Milano l'11 marzo 1837. Hanno assistito allo spettacolo tutte le autorità della provincia ed avevano mandato la loro adesione il Ministro Alfieri e moltissime altre personalità. Ottima è apparsa l'interpretazione di Ada Orso, di Maria Pedrini, di Garutti e Venturini; e la direzione del maestro Mucci, il quale, poche sere dopo, ha pure diretto *Madama Butterfly* (la Schiavone, Bova, Venturini).

Mercadante è stato ricordato anche con una conferenza del prof. Mantica bibliotecario di S. Cecilia, ed un concerto in cui il maestro Mucci ha diretto la sinfonia *Omaggio a Rossini* e quella del *Reggente* pure del Mercadante, al quale si è inaugurata una lapide nella casa ove nacque.

✽ BRESCIA. — Dopo due anni si è riaperto, completamente rinnovato, il teatro Grande con la *Bohème*, diretta da Votto, principali interpreti il tenore Lugo, la Olivero, la Ferrari, Vanelli e Mongelli.

✽ BOLZANO. — Il maestro Del Cupolo ha diretto *Madama Butterfly* con la Corsi e Ferrauto e *Quattro rusteghi* di Wolf Ferrari, con la Tess, la De Franco, la Dragoni, la Ottani, Molinari, Sassanelli, Giletta ecc.

✽ BOLOGNA (Duse). — Nella breve stagione lirica (direttore Padovani), per debuttanti, nelle opere *Bohème* e *Rigoletto* si sono particolarmente distinti i tenori Nucci (Rodolfo) e Pulini (Rodolfo e Duca di Mantova); i soprani Birolo (Mimi), Faciolli (Mimi), Massari (Gil-

da), Porpora (Musetta); ed i baritoni Bechi (Rigoletto) e Valengo (Marcello).

✽ Il maestro Edoardo M. Poggi, autore dell'opera *Imerio*, ha presentato al D. L. Comunale di Genova una gradita udizione di alcuni brani della sua nuova opera romantica, in tre atti, *Miralda*, della quale aveva parlato, prima, il pubblicista G. M. Straglia.

✽ Un altro grandissimo successo all'estero — al Nazionale di BRATISLAVA — è da segnalare per *Dibak* di L. Rocca, su libretto di Simoni. L'opera si rappresentava per la prima volta in Cecoslovacchia, direttore il maestro Vollprecht, regista Schulz, protagonista la signorina Formanova. L'autore che assisteva allo spettacolo ha avuto festosissime accoglienze.

✽ Al Covent Garden di LONDRA il pubblico e la critica hanno accolto con grandissimo favore le opere italiane finora rappresentate: *Otello* (maestro Beecham, Martinelli, Formichi, Fernanda Ciani) e *Don Pasquale* (maestro Salvi, la Favero, Di Lelio, Borgioli, Biasini).

✽ OPERE ITALIANE ALL'ESTERO. — Recentemente sono state rappresentate: *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Aida*, *Quattro Rusteghi*, *Barbiere*, *Bohème*, *Otello*, *Cavalleria* e *Pagliacci* a Berlino; *Rigoletto*, *Aida*, *Manon Lescaut*, *Barbiere* a Francoforte; *Fanciulla del West*, *Manon Lescaut*, *Quattro Rusteghi*, *Cavalleria* e *Pagliacci* a Vienna; *Aida* a Praga.

G. L. TOCCHI

CANTI DI STRAFAESE

per una Voce e undici Strumenti
Riduzione per Canto e Pianoforte
I SUITE

1. *La Durlindana*. Canzone patriottica (S-T). - 2. *Era la notte cupa*. Rispetto (C-B). - 3. *Occhio morino*. Stornello (S-T). - 4. *Lamento del guitto* (S-T). - 5. *Serenata* (MS-Br). - 6. *In riva al fiume*. Veridica storia di un amante felice.

(122617) L. 8.

II SUITE

1. *Dal poggolo* (S-T). - 2.* *La lepre, il toro, il pesce* (S-T). - 3. *Ninna nanna del pescatore* (S-T). - 4. *Rosso di sera* (S-T). - 5. *Pregghiera* (MS-T). - 6. *La gallina chiacchierina* (S-T).

(123144) L. 8.

(*) Pubblicato in questo fascicolo.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

✽ TEATRO ALLA SCALA. — I primi due concerti sinfonici della breve stagione (degli altri riferiremo nel prossimo fascicolo) hanno avuto a direttori i maestri Marinuzzi e Kabasta. Il primo programma, strumentale e vocale, era dedicato a Gomes per ricordarne il centenario: calorosi applausi a Marinuzzi, direttore sempre eccellente, ed agli ottimi interpreti: Gigli, la Pagliughi, la Elmo, Pasero.

Oswaldo Kabasta, a capo dell'Orchestra Sinfonica di Vienna, ha avuto molti applausi specie dopo le *Impressioni brasiliane* di Respighi, tre danze del *Cappello a tre punte* di De Falla, la *Sinfonia in re magg.* di Mozart ecc.

✽ SOC. DEL QUARTETTO. — Due insigni pianisti, Sergio W. Rachmaninoff e Rudolf Serkin, si sono presentati nelle ultime due serate, ottenendo vivissimo successo.

✽ AMICI DELLA MUSICA. — Il Quartetto d'archi Hart House, che per la prima volta suonava a Milano, ha meritato unanimi consensi. — Nella successiva udizione il maestro Nino Sanzogno ha diretto un concerto orchestrale con la collaborazione della valente pianista Miriam Longo (in un nuovo *Allegro da concerto* di Pedrollo e nell'*Umoresca* di Pick-Mangiagalli) e del chiarissimo violinista Michelangelo Abbado, assai apprezzato specie nel *Concerto in la min.* per violino e orchestra di Viotti-Polo.

Dello stesso Sanzogno venne eseguita una modernissima e assai discussa *Overture*.

L'ultimo concerto della stagione, pure di musica orchestrale, ebbe a direttore Roberto Lupi che presentò ben quattro novità: *Concerto in modo misolidio* di Respighi, per piano (R. Silvestri) e orchestra, ricco di ritmi e di trovate musicali; *Variazioni* per arpa e orchestra dello stesso Lupi, collana di pezzi assai piacevoli; l'*Overture* per *La Locandiera* di Goldoni, di Francesco Lavagnino, e l'elegante *Danza dei buffoni* di Rimski Korsakov. Nel *Concerto* di Mozart per arpa e flauto si distinsero l'arpista Fumagalli (come già nel pezzo di Lupi) ed il flautista Tassinari.

✽ UFFICIO CONCERTI. — Nelle udizioni di serie B furono applauditi i pianisti Vera Benenson, Lidia Marchesi (giovannissima e assai ben dotata), Hélène de Kriantine (vigorosa ed espressiva), Umberto Chiochio; la cantatrice Marta Elschmig; il violinista Rodolfo Felicani (molto apprezzato) ed il baritono e pianista Ernst Wolf.

✽ ASSOCIAZ. ARTISTE LAUREATE. — Nel primo concerto di musiche contemporanee furono eseguiti pezzi per pianoforte (Rosy Fontanella) di Pozzoli, Pizzetti, Pick-Mangiagalli, R. Bellini; per canto (Jolanda Magister) di Mompel-

lio, Ferrari Trecate, Gandino, G. Recli, Bianchini, E. Oddone; per violino e pianoforte (N. Pignatelli e A. Merini) di Russolo, Frazzi, Licari e Pellilli. Di quest'ultimo piacque una moderna e vigorosa Sonata.

* SALA SAMMARTINI. — Gli ultimi tre concerti sono stati tutti vocali e sostenuti dal Duo Maria e Anastasia Werefkin (al piano G. Gavazzeni), dalla signora Bodil Borge Ciccarella, e da Maria Rota che ha interpretato con finezza musiche di Scarlatti, di Nino Rota e di Pilati ecc.

* CONCERTI DIVERSI. — L'Acc. di Canto Corale ha ricordato B. Marcello con un discorso del m.^o Magni Duffloq ed un concerto di musiche del veneziano, interpreti la soprano Sara Scuderi, l'oboista Serafin, il coro dell'Accademia e l'orchestra del Sindacato, dirette queste ultime da Eligio Boccazzi e da Primo Casale.

Un concerto pianistico a due, quattro, otto e sedici mani si è svolto al Palazzo dell'Arte; ed in brani da solo si è distinto Renato Cohen. — All'Università Popolare sono state festeggiate la pianista Maria Golia e la cantatrice Margherita Orsi; ed al Conservatorio il violista Italo Prati.

ROMA

* ADRIANO. — Il Concerto del 18 aprile, in ricorrenza della morte, è stato dedicato a Respighi del quale Molinari, suo affezionato collaboratore, ha diretto *Feste romane, I pini di Roma*, il Concerto per pianoforte e orchestra (ottima solista la Puliti Santoliquido) ed, in prima esecuzione, la cantata per soprano e orchestra *Didone* di B. Marcello, ridotta dal Respighi, della quale riporteremo alcuni giudizi critici e che dette modo a Maria Caniglia di sfoggiare le sue elette doti.

Nella successiva udizione, Molinari offrì una bellissima interpretazione dell'oratorio *Jeftè* di Carissimi, coadiuvato efficacemente dal tenore Parmeggiani, dall'Helm Sbisà, da Gallo, da Sbalchiero, da Bernardi e dal coro istruito dal maestro Somma. Piacque assai, nella stessa seduta, una *Piccola Suite*, elegante ed ispirata, di Francesco Cilea. Anche di questa riporteremo alcune critiche. L'autore dovette ripetutamente presentarsi al podio.

Molti applausi ha avuto il maestro Kabasta a capo dei Sinfonici di Vienna. Nel programma era compresa anche la *Suite brasiliana* di Respighi.

Anche i Concerti per l'anniversario dell'Impero e quello di chiusura sono stati diretti da Molinari. Nel primo, agli inni patriottici ed a quello *A Roma* di Puccini hanno seguito l'opera oratorio *Edipo Re* di Stravinskij (la Alfano, G. Malipiero, Daddò, Sbalchiero, Gallo, cori del maestro Somma), l'*Ouverture* num. 2 di Tosti e, in prima esecuzione, *Sinfonia n. 2 (Elegiaca)* di Malipiero e due frammenti (Dan-

za dei mendicanti e Habanera della cieca) del *Dibuk* di L. Rocca. Successo completo per entrambe le composizioni. Il Malipiero, presente, è stato assai festeggiato.

Nell'ultimo concerto, oltre la replica dell'*Edipo Re*, Molinari ha presentato l'*Andante* di Geminiani-Marinuzzi e, in prima esecuzione, *Sette Laude Francescane* del sec. XIII e XIV, realizzate da F. Liuzzi per coro, soli (l'Anzellotti, Gallo e Daddò) e orchestra. Successo lietissimo.

* CONCERTI DIVERSI. — Wolf Ferrari ha offerto all'Hôtel Plaza una graditissima udizione di brani del suo *Canzoniere*. — Riuscito, alla Filarmonica, un concerto vocale di Maria Teresa Pediconi. In programma, anche, *Chambre vide* di Rossellini, *Ditrambo* di Porrino, *Lamento d'Arianna* di Petrasì, *A se stesso* di Tebaldini, tre Liriche del *Canzoniere* di Wolf Ferrari ecc.

Nel Concerto di chiusura del Lyceum, al quale è intervenuta la Principessa Maria di Savoia, sono stati assai applauditi la Puliti Santoliquido e Alfredo Casella, in un programma, in gran parte, per due pianoforti.

TORINO

* CONSERVATORIO. — Gli Amici della Musica hanno dedicato quattro serate a Chopin, interprete il pianista polacco Raul de Koczalski.

* CONCERTI DIVERSI. — Nel secondo Concerto della « S. Tempia », direttore il maestro P. G. Pistone sono state eseguite, in prima esecuzione, il *Plange* a 4 voci di Ingegneri, *Il primo giorno di primavera* di Mendelssohn, *Metastasio* di S. Orlando, Scena del Miracolo da *La bell'Aida* di Pistone.

BOLOGNA

* COMUNALE. — Don Lorenzo Perosi, con la partecipazione dei cori della Sistina, ha diretto un concerto di musica sacra. In programma anche sue musiche già note ed il nuovissimo *Inno* per il Congresso Eucaristico, opera altamente suggestiva.

NAPOLI

* CONCERTI SINFONICI DEL CONSERVATORIO. — Tre importanti concerti, diretti rispettivamente da Dobrowen, Kabasta e La Rosa-Parodi. Co-

G. PAISIELLO

Concerto per Pianoforte e Orchestra

Integrazione e riduzione di A. BRUGNOLI
PER DUE PIANOFORTI

(E. R. 1818) due esemplari L. 14,—

EDIZIONE RICORDI

me novità il primo maestro presentò *Omaggio a Vivaldi* di La Rosa-Parodi; il secondo *Impressioni brasiliane* di Ottorino Respighi; il terzo *Preludio a Re Lehar* di Attilio Staffelli, molto ben accolto.

* ASSOCIAZIONE SCARLATTI. — Concerto orchestrale diretto da Zandonai, con la cooperazione del cellista Viterbini. In programma: *Concerto andaluso* di Zandonai per cello (che piacque assai) e *Sinfonia* di Cristiano Bach.

In altra manifestazione si è avuta un'importante conferenza di Alessandro Longo su *Clavicembalo e clavicembalisti*, con ottime esecuzioni pianistiche di Miriam Longo.

* ACCADEMIA NAPOLETANA. — Il duo Busch-Serkin, la pianista Puliti-Santoliquido ed il duo Borgatti-Barjansky hanno dato le ultime tre udizioni dell'importante stagione.

Riuscito il concerto di Giorgio Falvo col concorso del pianista Baccigalupi molto applaudito.

* COMPAGNIA DEGLI ARTISTI. — Interessante audizione di composizioni di Achille Longo: *Trio*, *Quintetto*, musica pianistica e *Sonatina* per oboe; esecutori l'autore, il Quartetto Napoletano e l'oboista Caramia.

* CAMERATA MUSICALE. — Serata di vecchie canzoni popolari piemontesi trascritte da Leone Sinigaglia, esecutori la cantante Fino Savio e il maestro Sinigaglia.

* CONCERTI VARI. — Il Quartetto Cantani, nella sua terza udizione, ha eseguito un grazioso *Quartetto* del giovane Fausto Cocchia (la viola del complesso), interessante brani su temi gregoriani e pagine di Grieg e Tcherenpin.

PALERMO

* Innocenzo Cappa ha commemorato con eloquente parola, per gli Amici della Musica, Ottorino Respighi, del quale sono poi state eseguite musiche vocali e strumentali, dalla soprano Mina D'Albore (accompagnata al piano dal prof. B. Morasca), dal violinista Guido Ferrari e dal pianista Antonio Trombone.

Altra degna commemorazione respighiana si è avuta al Conservatorio, con un interessante programma, nel quale figuravano pure tre composizioni nuove per Palermo: *3^a Suite di Antiche Danze ed Arie*; *Deità silvane* e *Trittico botticelliano*.

CAGLIARI

* I maestri Guarnieri, Prévitali e Zandonai hanno diretto gli ultimi concerti sinfonici. Il primo ha presentato — tra l'altro — *Gli uccelli* di Respighi, la *Quinta*, *Lago d'amore* di Nordio e l'elegante *Sarabanda* e *Minuetto* di Pietro Clausetti. Prévitali, oltre l'*Allegro di concerto* di Barbara Giuranna, ha fatto conoscere musiche di Liadof, Kodaly, Weber ecc. Zandonai è stato applaudito anche come auto-

re del *Concerto Andalus* (solista Aldo Pais), del *Flauto notturno* (solista il flautista Rispoli) ecc.

Un ultimo concerto, fuori programma, ha poi diretto il maestro Fasano alla Passeggiata coperta.

VARIE DALL'ITALIA

* Esito buonissimo hanno avuto a MERANO i due concerti sinfonici diretti da Marinuzzi. Nei programmi figuravano musiche di Mendelssohn, Lualdi (interludio dell'opera *Figlia del Re*), di Smetana, di Respighi, Beethoven, Wagner ecc.

* In una serata dell'Orchestra da camera dell'I.N.F.C. di GENOVA, diretta dal maestro Barbieri, egli è stato applaudito anche come autore di alcuni pezzi (*In excelsis*, *Rondò*, *Trittico napoletano*, *Il mercato*, *Poesia crepuscolare*, *Fantasia sorrentina*) assai lodati anche dalla stampa.

Nella stessa città è piaciuta, all'Istituto Verdi, la *Sonata breve* del violoncellista Lazzò Spezzaferri che ne fu pure interprete.

* All'Istituto Vendramin Corner di VENEZIA sono state eseguite con vivo successo, tra l'altro, anche *Le quattro stagioni* di G. G. Bernardi.

* Negli ultimi concerti tenuti dagli « Amici della musica » a UDINE si sono avvicinati il Coro Palestrina di Budapest, il violinista Cilaro, il pianista Tonolli, la cantatrice Elena Fava, il pianista A. Kessyoglu, la cantatrice Annibali. Il prof. Vittorio Fael ha inoltre parlato a lungo di Respighi nell'anniversario della sua morte.

* Lo stesso Respighi è stato commemorato anche a PIACENZA, all'Istituto Nicolini, con discorso del maestro E. Campogalliani e concerto di musiche respighiane diretto da G. Spezzaferri il quale, poche sere prima, aveva tenuto una conferenza sul *Novecento musicale italiano*, seguita da un programma illustrativo.

Allo stesso Istituto Nicolini si sono avute pure udizioni della pianista Bucci e della violinista Sybille Graham-Ross, nel programma della quale figurava la *Suite Adriatica* di G. Spezzaferri. In un concerto sinfonico diretto dal maestro Ugo Benvenuti Giusti piacque, nuovo per Piacenza, l'*Adagio e Scherzo* di Giulia Recli.

* Buona accoglienza ha avuto il *Trio* di Rossellini a CATANIA, ROMA, BERGAMO, VENEZIA, UDINE, interpreti Pierangeli, Castagnone e Amfitheatrof.

* Gino Tagliapietra ha tenuto a FERRARA una conferenza-concerto (con la collaborazione della pianista Furlanetto) sul tema *Liszt e l'Italia*.

* Al Conservatorio di PARMA ha dato un bel concerto il violinista Umberto Sapino, ese-

guendo musiche di Respighi, di Masetti, di Zecchi, di Furlotti, la *Sonata in la* di Pizzetti, e il *Canto dell'estate* di Ferrari Trecate che dovette essere bissato. Al piano, M. Mompellio.

⊗ *Musiche nuove e musiche ritrovate* è l'argomento di una interessante conferenza che il prof. Luigi Ronga ha tenuto al Liceo Musicale di Bari.

⊗ Il Duo Giuseppe Caminiti (violoncello)-Gabriella Scala (pianoforte), ha dato applauditi concerti a MESSINA e CATANIA. Del Caminiti fu eseguito il *Concerto in la e Sogno*, pezzo quest'ultimo per pianoforte.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ All'Ambasciata d'Italia di PARIGI, presenti la signora Lebrun ed uno stuolo d'invitati, hanno dato un bel concerto il pianista Carlo Vidusso e la cantante Gianna Perea-Labia.

⊗ Due udizioni di musiche italiane si sono tenute a VIENNA, alla Legazione d'Italia ed all'Istituto Italiano di Cultura, interpreti l'arpista Clelia Gatti Aldrovandi e la soprano Genevra Vivante. Della musica popolare italiana, alla quale era dedicato, parlò Guido M. Gatti nel secondo concerto. Piacque particolarmente una recentissima *Fantasia* su temi popolari italiani, per arpa, di Luigi Perrachio.

⊗ Respighi è stato commemorato a PRAGA, con discorsi del dott. Mario Ferrigni e del dottor Jean Branberger; ed a TUNISI con accorte parole del rappresentante della Dante. Hanno seguito concerti di musiche respighiane, tenuti a Praga da membri della Soc. Filarmonica Ceka ed a Tunisi da Tito Aprea e Fiorenza Ciampelli.

⊗ In varie città dell'ESTERO è stata applaudita, recentemente, l'eletta pianista Ornella

Puliti Santoliquido. Ricordiamo Bucarest (*Concerto* di Respighi e *Preludio* di Rosati), Oradea, Brasov, Dresda, Lipsia, Francoforte, Stoccarda, Mannheim, Parigi ecc.

⊗ Il maestro Gilberto Gravina ha diretto, con caloroso successo, il *Trittico Botticelliano* di Respighi con l'orchestra Filarmonica di MONACO.

⊗ L'on. Luaidi è stato assai festeggiato a ZAGABRIA in un concerto alla Filarmonica. In programma il suo poema sinfonico *Africa*, le *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia ecc.

⊗ *La Fontana malata* di Renzo Rossellini è stata eseguita con successo, oltre che da Gioconda De Vito nel suo giro in Italia ed all'estero, dal violoncellista Mazzacurati in SVIZZERA, GERMANIA ed OLANDE; dal violoncellista Livio Boni pure in GERMANIA ed in FRANCIA.

⊗ Luigi Rognoni ha tenuto un ciclo di otto conferenze critiche, per l'Ente per la Radio-diffusione nella Svizzera italiana di LUGANO, sul tema *Aspetti della musica contemporanea*.

⊗ *L'Umoresca* di Cesare Nordio è stata accolta con molto favore a PARIGI, TUNISI e BISERTA (Nino Rossi), ed a COLONIA e FRANCOFORTE (Walter Schaufuss-Bonini).

⊗ *Feste romane* di Respighi sono state eseguite, con rinnovato successo di critica, al Colón di BUENOS AIRES, dal maestro Fitelberg.

⊗ A RIO DE JANEIRO, il maestro Angelo Ferrari ha diretto la *Suite Acquarelli*, di Francesco Santoliquido, del quale hanno pure avuto grande successo alla Casa d'Italia della stessa città: *I canti della sera*, *Sonata in la min.*, per violino e pianoforte, *I poemi del sole* e *Quartetto in do min.*, per archi. Assistevano a questo concerto il R. Console d'Italia e copiose personalità.

IL TERZO "MAGGIO MUSICALE,, FIORENTINO

Si è iniziato il terzo *Maggio musicale* fiorentino con un tal fervore di rinascita che ben si adegua al momento storico di questa nostra Italia ritornata alla sua grandezza imperiale. Da ogni parte del mondo sono accorsi, a constatare le nuove energie italiane, turisti, critici, giornalisti, personalità politiche.

La presenza del nostro Re Imperatore ha dato alla inaugurazione una maggior solennità e su tutto il fermento nuovo di svariate attività aleggiò lo spirito di Mussolini, che ha voluto, che protegge, che segue questa grandiosa Istituzione, la quale mette l'Italia alla avanguardia della vita musicale.

Lunga è stata la preparazione di tutto il vasto programma; preparazione attuata con sani ed elevati criteri artistici, con meticolosa

cura di ogni particolare e soprattutto con fede nuova e con intelligenza, mercè l'occhio vigile, la prontezza di vedute, il senso realistico e la energica volontà di un giovane musicista, colto, appassionato e particolarmente esperto nelle vaste organizzazioni artistiche: il maestro Mario Labroca, al quale va tutto il merito di questo felice inizio, di cui vogliamo subito parlare.

LUISA MILLER di Verdi.

L'inaugurazione del Maggio musicale fu, con opportuno pensiero, fatta coincidere, il 27 aprile, con l'apertura della Mostra giottesca, alla quale presero parte S. M. il Re Imperatore, il Ministro Bottai dell'Educazione Nazionale, e il Ministro Alfieri della Stampa e Pro-

paganda, ai quali sono state rivolte entusiastiche dimostrazioni popolari, non che le più importanti rappresentanze di vari Stati Europei. La cerimonia celebrativa del centenario giottesco ebbe a oratore S. E. Ojetti che tenne in Palazzo Vecchio una magistrale *Prolusione*.

La sera, al Teatro Comunale, S. M. il Re Imperatore, col suo seguito e i Ministri onorarono di loro presenza la prima manifestazione musicale: la rappresentazione di *Luisa Miller* di Verdi.

Grande era l'attesa della esumazione di questa vecchia opera verdiana, che da tempo non si vedeva inscenata, e che è apparsa alle ultime generazioni una rivelazione come di opera nuova. In verità in essa sono evidenti i germi più preziosi dello stile che Verdi andava faticosamente ma sicuramente formandosi per la conquista delle più assolute sue affermazioni nel campo della espressione drammatica, che pulsa nelle opere maggiori del periodo centrale del *Rigoletto*, del *Trovatore*, della *Traviata*. È notevole soprattutto che in *Luisa Miller*, nelle scene di minore effusione lirica ma che contengono il nodo essenziale dell'azione, Verdi comincia a plasmare un recitativo più aderente all'espressione verbale e integrato da una forma orchestrale più libera e flessuosa. Basta citare la scena della lettera tra Wurm e Luisa e molte parti dell'atto terzo, anticipo luminoso di tanti momenti di *Rigoletto* e persino di *Otello*.

Il grande pubblico della prima, e quello delle repliche, ha accolto l'opera col più vivo entusiasmo. E l'esecuzione anche meritava sì festosa accoglienza. Il maestro Vittorio Gui ha concertato *Luisa Miller* con la più profonda passione, e da conoscitore perfetto dello spirito verdiano, riscaldando ogni particolare di quel foco sacro che egli sa emettere quando si pone a contatto con i veri capolavori dell'arte, e mantenendo in un clima squisitamente verdiano l'equilibrio tra voci ed orchestra.

Lo hanno coadiuvato, oltre che gli elementi ottimi della nostra Stabile fiorentina, anche gli artisti Maria Caniglia, Giacomo Lauri Volpi, Armando Borzioli prima, Basiola dopo, Tancredi Passero, Corrado Zambelli, Nini Gianni, Maria Sigri e il coro, diretto dal maestro Morosini.

Buoni gli scenari di Gianni Vagnetti, intonati allo spirito ottocentesco dell'opera senza cadere in manierati verismi, e bene appropriata la regia di Ebert.

PELLÉAS ET MÉLISANDE di Debussy.

Seconda opera del «Maggio musicale» è stata *Pelléas et Mélisande* di Debussy, inscenata dagli artisti dell'Opéra Comique di Parigi e diretta da Albert Wolf. Il capolavoro debussiano, pietra miliare del dramma musi-

cale moderno, tipica affermazione di uno spirito elevato ed espressione singolare di quella corrente intellettuale che mette capo a Maeterlinck, a Mallarmé, a Verlaine, a Baudelaire, ha avuto l'accoglienza che vari anni di esecuzioni sinfoniche di molta musica del grande Claudio aveva preparato nella cultura e nella sensibilità del pubblico.

Il quale è stato soggiogato dalla poesia intima e misteriosa che aleggia in tutta la vicenda drammatica, e dalla finezza cesellata del lavoro ricco di suggestive armonie, di temi sottilmente vaganti, di trame preziose. Quel non so che di accorato, di incantato, di nostalgico, che circola in ogni più piccola frase, in ogni più discreto accordo; quel naturale ed insieme ricercato recitativo che aderisce ad ogni sfumatura del sentimento e del dramma interiore dei personaggi, non potevano non avvicinare l'animo e l'intelletto di ogni ascoltatore attento e preparato. Così è avvenuto: ed ogni quadro è stato seguito col cuore sospeso e, infine, sempre calorosamente applaudito fino a costringere artisti e direttore a comparire più volte alla ribalta alla fine di ogni atto.

Gli artisti tutti Gaudin, Claude Got, Bernasconi, rispettivamente Pelléas, Golaud e Re Arkel, Janine Micheau e Madeleine Sibille nelle parti di Mélisande e di Geneviève, la Rolland nel ruolo del piccolo Yniold, erano tutti perfettamente intonati allo stile e alla significazione simbolica dell'opera. L'orchestra, per quanto non troppo preparata dato il carattere del lavoro, ha fatto miracoli di prontezza e di intelligenza nel seguire le sicure intenzioni del maestro Wolf. La messinscena di Valdo Barbey, per quanto decorosa e a volte ricca di effetti, poteva in verità essere meglio intonata alla squisita poesia del capolavoro debussiano, mantenendosi in una atmosfera di un più elevato simbolismo.

MARIA EGIZIACA, LUCREZIA e GLI UCCELLI di Respighi.

La sera del 4 u. s. ebbe luogo al Comunale la celebrazione commemorativa del compianto maestro Ottorino Respighi. Fu eseguito il *Mistero Maria Egiziaca*, l'opera in un atto *Lucrezia* e il balletto *Gli Uccelli* nella esecuzione già nota di tutto il complesso artistico della Scala di Milano. Ci dispensiamo da intrattenervi su queste opere già favorevolmente giudicate; soltanto ne constatiamo il nuovo successo da parte del pubblico fiorentino. Il quale si è reso ben conto del grande valore di ogni opera a traverso una magnifica esecuzione, diretta dal maestro Gino Marinuzzi, che ha dato ad ognuna la sua impronta connaturale rilevando gli elementi mistico, lirico e drammatico dell'Egiziaca, la forte drammaticità della

nuova opera *Lucrezia*, e la saporosa strumentalità degli *Uccelli*.

In *Maria Egiziaca* si distinsero gli artisti Maria Carbone, Gino Del Signore, Carlo Tagliabue, la Villani, la Simionato, la Rubini, la Alberti, il Palai; nella *Lucrezia* hanno riscosso applausi Maria Caniglia, protagonista, Cléo Elmo nella parte di Voce (quasi uno storico da oratorio), Paolo Civil, Ettore Parmeggiani, Gaetano Viviani, la Simionato e la Villani, il Paci, il Carmassi, il Baracchi. Nel balletto *Gli Uccelli* — intessuto su temi di Pasquini, Rameau, Gallot, di ignoto inglese — si sono distinte, nella realizzazione scenica ideata da Guastalla e attuata dalla coreografa Walmann, la ballerina Nives Poli, la Bianchi, la Sordelli, la Boxler, il Corbo, il Bianchi e il Thieben.

IL DESERTO TENTATO di Casella e IL SIGNOR BRUSCHINO di Rossini.

Unitamente al *Deserto tentato* di Casella, del quale abbiamo già detto, si è rappresentata la farsa di Rossini giovane *Il Signor Bruschino* che insieme ad elementi sentimentali di poi abbandonati dal grande pesarese, contiene accenti chiari dello stile e delle maniere della espressione matura delle maggiori opere giocose che lo resero immortale.

Il pubblico si è divertito alla vicenda ingenua ma spassosa della farsa e più ai ritmi vivaci e crepitanti della musica rossiniana. Il maestro Guarneri l'ha diretta con brio e con chiara linea. Si sono distinti Ines Alfani Telini, il Bettoni, il De Luca, il Sinnone, il Camici, il Mari, il Meletti, la Meloni. Apprezzata la scena, un po' troppo ampliata, del Vagnetti, e la regia di Bragaglia e Sorelli.

LE CONFERENZE.

Alla Sala Bianca di Palazzo Pitti hanno avuto luogo tre conferenze di Alfredo Cortot su Chopin, su Schumann e su Liszt, di cui, con finezza di gusto, con penetrazione critica, con leggera e pur profonda trattazione ha rilevato i caratteri fondamentali e lo stile particolare di ciascuno messi a contatto con gli elementi concreti della loro vita e del loro carattere. Ha fatto sempre seguire alla trattazione teorica, esecuzioni pianistiche, che egli stesso ha sostenuto con quella sua grande arte interpretativa che lo distingue da ogni altro grande pianista vivente.

Alla « Leonardo » si sono susseguite varie conferenze a illustrazione delle opere incluse nel programma del « Maggio Musicale ». La iniziativa è stata accolta dal grande pubblico intellettuale della « Leonardo » con vivo interesse, talchè è accorso sempre in gran folla, onde meglio prepararsi a gustare le opere nella esecuzione al teatro Comunale.

La prima su *Luisa Miller* è stata tenuta dal

prof. Arnaldo Bonaventura con audizioni gramfoniche; la seconda sul *Pellèas et Mélisande* dal dott. Rodolfo Paoli con audizioni pianistiche; la terza dal maestro Guido Guerrini sulle opere di Respighi con esecuzioni della soprano Panzanani; la quarta da Alfredo Casella sul suo *Deserto tentato*, su *l'Edipo re* di Stravinski, e su la *Passione* di Malipiero; la quinta dal maestro Adelmo Damerini su *le Nozze di Figaro* e su *Il signor Bruschino*, con esecuzioni delle soprano Amalia Facchini e Nora Piazza, e del basso Novelli; la settima dal dottor Cahn Speyr sull'*Incoronazione di Poppea*; la ottava sarà tenuta dal maestro Mario Labroca sul *Tristano e Isotta*.

UNA MOSTRA BIBLIOGRAFICA MUSICALE ALLA

R. BIBLIOTECA NAZIONALE.

E' appena inaugurata una importantissima mostra bibliografica musicale organizzata dalla Direttrice dott. Mondolfo con il materiale di tutte le Biblioteche fiorentine pubbliche e private e di alcune Biblioteche della Provincia dipendenti dalla Sovrintendenza bibliografica.

Essa consta di sei sale nei magnifici locali della nuova Sede della Biblioteca nazionale.

Nella prima sono esposti i manoscritti più antichi fino all'epoca della stampa; e vi si ammirano il *Micrologo* di Guido d'Arezzo, i codici Squarcialupi, il Panciatichiano 26, il Laudario cortonese, i trattatisti Ugolino da Orvieto, Boezio e alcuni superbi Antifonari miniat. Nella seconda sala sono raccolte le opere teoriche, come la *Fontegara* di Ganassi, il *Gafurio*, il *Galilei* con aggiunte autografe alla stampa del *Fronimo*, l'autografo della *Lyra Barberina* del Doni etc.

Nella terza sala è esposta la musica sacra e religiosa: magnifiche stampe del Palestrina, del Corteccia, del Carissimi, l'autografo del *Pange lingua* di Paisiello, l'autografo di Boccherini del catalogo delle sue opere strumentali, autografi di Cherubini etc.

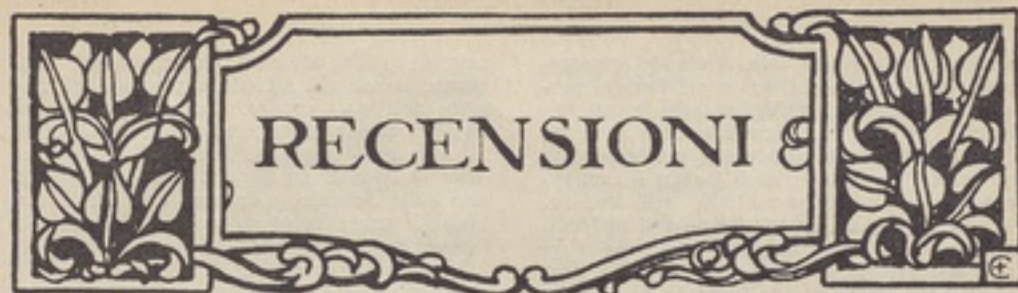
Nella quarta sala è esposta la musica madrigalesca e da camera con stampe preziose del Petrucci, manoscritti flaminghi, stampe del Gabrieli, del Rore etc.

La quinta sala accoglie le opere melodrammatiche con le prime stampe del Peri, del Caccini, del Gagliano, e, nel centro d'onore, le opere manoscritte e autografi di Monteverdi.

Nella sesta sono raccolti gli autografi delle opere che vengono eseguite al « Maggio Musicale » e vi si ammirano gli autografi della *Luisa Miller* e dell'*Otello* di Verdi, e quelli di Respighi, Casella, Malipiero, Dallapiccola, Rosati, Petrassi.

Ma sulla mostra, che ha importanza speciale, contiamo parlare più particolarmente al prossimo numero.

ADELMO DAMERINI.



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

JARBUCH DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERSBURG 1936. (Peters, Lipsia, pag. 187).

Compilata, come di consueto, da Kurt Taut, questa quarantatreesima annata comincia con un riassunto dell'attività musicologica di Arnold Schering, tracciato da Max Schneider. Segue un saggio dello stesso Schering sul mondo simbolico della musica strumentale. Lo Schering va affermando sempre più analiticamente la sua tesi che ogni musica, « degna di tal nome » è pensabile soltanto se ha un contenuto concettuale. Magici o religiosi, storici o sociologici, ideale o reali, in qualunque condizione, di passioni, tendenze, serietà, scherzo, tranquillità, movimento, luce, oscurità, i mezzi della realizzazione simbolica sono innumerevoli.

C'è differenza però fra simbolica del sentimento e simbolica o rappresentazione simbolica. Quella comprende tutto ciò che riguarda lo stato del senso e dello spirito, questa riguarda la nostra rappresentazione attraverso i mezzi sonori. Si può parlare di simbolo, quando l'una e l'altra efficacemente operino, quando cioè sieno in spirituale relazione. Sorge fra l'altre la questione del modo in cui la musica diventa discorso simbolico, come avviene che una musica nostra o di cinquecento anni fa parli alla nostra immaginazione. E' certo che la storia della musica, presa pragmaticamente, si riduce in una storia dello stile, ma svolgimento di stile non altro significa che mutamento e accrescimento delle forme del simbolo. Perciò una storia del sorgere e del costituirsi delle forme del simbolo è pensabile come il linguaggio del simbolo musicale.

La manifestazione strumentale può avvenire in quattro modi: nel suonare, considerato come sfera vitale dello strumentale; come surrogato della voce umana; in collaborazione con la voce umana; come strumento a servizio del contenuto concettuale. L'ambiguo concetto di musica assoluta può trovare esattezza se il materiale adoperato sia autonomo,

senza modelli dal mondo reale, formi un organismo suonante, un mondo per sé.

Al saggio dello Schering seguono articoli di J. Wolf su una fonte tedesca di musica sacra alla fine del XV secolo, di Helmut Schultz su alcune singolari gazzette musicali nella Vienna ottocentesca, di W. Gurlitt sull'epistolario di Reger e di H. Riemann. Accurati elenchi bibliografici e necrologici, compilati dal Taut, concludono l'annuario.

JEPPESEN KNUD — *Kontrapunkt, Lehrbuch der Klassischen Vokalpolyphonie*. (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

Nella prefazione il Kroyer ricordava che le esagerazioni della « moderna obbiettività » non son trapassate da molto tempo, e che ancora si ricorda come futuristi e dissonanti proclamassero di non aver nulla da apprendere. Ne conseguirono non-musiche, senza regole e caotiche. S'è poi visto che della scuola c'è bisogno, e si è voluto riavvicinare la scuola alla pratica. Questo libro dello Jeppesen propone appunto un nuovo studio di uno dei più fondamentali problemi, contrapponendo al concetto assoluto del contrappunto bachiano quello del contrappunto palestriniano e anche quattrocentesco.

Avverte l'Jeppesen che il suo libro sullo *Stile palestriniano e la dissonanza*, pubblicato nel 1925, nel quale erano trattati alcuni problemi polifonici del XVI secolo con scopi di stilistica storica, fu da molti accolto e valutato come un trattato di contrappunto. Dato ciò, egli ha creduto opportuno di riprendere a fondo quei problemi in un vero e proprio trattato, alla cui base sta difatti lo stile di Palestrina, non perchè esso possa e debba servire di modello, ma in quanto presenta uno dei due modi di contrappuntare, e in quanto le teorie non devono formarsi prima o indipendentemente dalle opere d'arte, ma da esse devono venire estratte.

Due stili, due metodi, quello di Palestrina e quello di Bach. Il primo fu seguito dai teorici Gerone, Fux, Cherubini, Albrechtsberger, Dehn, Bellermann, Haller, ecc.: l'altro da Kirnberger, Richter, Jadasohn, Riemann. A costoro s'è rifatto recentemente Ernst Kurth col concetto del contrappunto lineare, affer-

mando che il germe della teoria del contrappunto sta nel fatto che due o più linee si possono contemporaneamente svolgere in uno sviluppo, che non resti impedito dalla melodia, non cioè attraverso gli accordi, ma nonostante gli accordi; e però il Kurth giudica il contrappunto palestriniano meno utile agli studiosi. In realtà Bach e Palestrina sono agli antipodi. La musica di Palestrina parte dalle linee e arriva agli accordi, l'altra sorge da uno sfondo idealmente armonistico e sviluppa le voci in una indipendenza spesso ardita.

Guidato da questi concetti, l'Jeppesen traccia in poco più di trenta pagine la storia del contrappunto, e, pervenuto ai tempi nostri, riguarda alle teorie, riassumendole nelle proporzioni dello Zarlino: « L'Harmonia nasce dal cantare che fanno insieme le parti delle cantilene », e di Rameau: « La mélodie provient de l'harmonie », in quanto da esse derivano le due forme della polifonia e le due rispettive discipline teoretiche. Egli parleggia per lo stile palestriniano. Si comincia con la melodia e poi si trova la via dell'armonia; e questa, dice, è la via che deve seguire chiunque voglia intimamente entrare nell'essenza del contrappunto. Seguono e completano l'interessante saggio notizie ed esercizi.

a. d. c.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

PERGOLESI (G. B.) — *Raccolta di Arie inedite*. Per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Tredici pezzi inediti, di cui la scelta e la trascrizione, dalle partiture d'orchestra, per il pianoforte, è stata fatta da Alessandro Longo. Perché si tratta, naturalmente, di arie d'opera (salvo una, tolta dalla cantata *Orfeo*). Nelle mani di questo esperto pianista, la trascrizione è riuscita un buon lavoro di stile: le arie di Pergolesi sono rimaste veramente di Pergolesi, e ne sia ringraziato Iddio.

L'interesse, spesso il fascino, di queste musiche, è innegabile. Ne feci personalmente la prova quando per la cortesia del maestro Longo fui la prima a presentare parecchie di quelle arie in concerti commemorativi pergolesiani della scorsa annata. Un tal fascino e un tale interesse, scaturiscono da elementi artistici, umani, raramente intellettualistici.

Del tredici pezzi, cinque sono tratti da opere serie, uno da una cantata, sette da opere comiche. (Un'accurata analisi delle opere del maestro Jesino è stata fatta recentemente da A. Della Corte nel suo *Pergolesi*, edito da G. B. Paravia e C.). È noto che l'arte del Pergolesi, benché patetica come di rado seppe

esserlo quella dei suoi contemporanei, raggiunse la sua più schietta e più forte espressione nell'opera comica. Tuttavia, questo non significa che la produzione melodrammatica di lui non abbia momenti assai felici. La *Raccolta* di Ricordi ne dà una prova in quattro arie della *Salustia*, e in una dell'*Adriano in Siria* (la prima rappresentata nel '31, quando l'autore aveva ventun anni, la seconda nel '34).

L'aria « Tu m'insulti, lo non pavento » dà un saggio della tradizionale maniera melodrammatica. « Se tu accendessi amore », più intima nella melodia, è un po' scolastica. Ricca di patetico sentimento pergolesiano, è la terza « Per queste amare lagrime ». Una bella linea vocale larga e piena, snodata, varia nelle figurazioni ritmiche, intensa di suono (benché non oltrepassi, nell'acuto, il sol). Un cantabile accompagnamento violinistico le fa intorno una soffusa atmosfera di melanconica tenerezza.

L'aria di Alessandro « Andrò ramingo e solo » è un bell'andante che dall'immagine del canto dell'usignuolo trae ragione di fiorire la melodia, leggiadramente, con sobria efficacia. L'accompagnamento asseconda il canto, infiorandosi anch'esso di abbellimenti vari. È questo un tipo di vocalità e d'accompagnamento non solito in Pergolesi. Si tratta di una maniera belcantistica, ricca però di un patetico che trascende la solita vanità vocalistica. L'aria di Emirena « Sola mi lasci a piangere » è dell'*Adriano in Siria*. Giusti accenti patetici, coloriti da modulazioni schiettamente pergolesiane, linea vocale spezzata (caratteristica in Pergolesi!), frequenti pause, or brevi or lunghe, e queste colmate da efficaci commenti strumentali.

L'aria di Orfeo, dalla omonima cantata (1735 — forse lo stesso anno del *Flaminio*) presenta le caratteristiche generali di quel tipo di composizione, che fu un po' solenne ed enfatica, chiusa in determinate formule d'accademismo poetico e musicale. Ma Pergolesi vi dimostra, con una larga maestria, un forte e personale sentire. Quest'aria è un pezzo drammatico, energico, vocalisticamente elaborato, steso in una gamma quasi ardita (dal re del centro sale al si bemolle acuto), melodia ansiosa (raramente, del resto, Pergolesi ne scrisse di larghe e continue) modulazione patetica, frequente cromatismo. È un accompagnamento descrittivo, con larga parte introduttiva.

Ma eccoci alla vera essenza dell'ispirazione pergolesiana, l'opera comica. *Lo frate innamorato* (del '32), è qui rappresentato da due arie, diversamente sentimentali. E la prima supera di gran lunga la seconda. « Passa Ninno... »: Vannella e Cardella, servette innamorate, si scambiano due brevi strofe uguali. È una nenia alla siciliana, un gioiello di leggiadria amorosa, di astuzia, di femminile sottigliezza. Breve cantilena, in un giro ristrettissimo di note (un'ottava, re-re) qualche appoggiatura. Accompagnamento all'unisono col can-

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

GOTTLIEB GRAUN (J.) — *Trio - Sonata*. (Ed. Zimmermann, Lipsia).

Sonata settecentesca per flauto, violino e pianoforte, col violoncello ad libitum. Adagio, Allegro non tanto, Allegro, tre tempi di diversa ampiezza e carattere, ma in istile parimente vivo. Il lavoro è piacevole.

HAVEMANN (G.) — *Quattro Melodie* per Flauto e Pianoforte. (Ediz. Zimmermann, Lipsia).

Melodie graziose ed eleganti, ma pervase di ricercatezze che riescono nocive alle composizioni stesse. Senza virtuosismo, sono pezzi per un buon flautista ed un pianista di tocco delicato e dolce.

TRAPP (M.) — *Quartetto per Archi* Op. 21. (Ed. Litolf, Lipsia).

Altra volta ebbi occasione di approvare l'arte di questo compositore; e, dopo la lettura di quest'ultima opera, confermo quanto già dissi. La sua strada è chiara: gli stanno dinanzi l'ideale di un'arte moderna adeguata ai febrili problemi del contrappunto strumentale del primo barocco, una polifonia organica creatrice di un effetto formale, se pure a volte acidula, e una puritana semplicità del modo di esprimersi, che promette di raggiungere la meta per via diretta.

COWELL (H.) — *Quartetto per Archi*. (Ed. New Music, S. Francisco).

Musica priva di interesse artistico. L'A., forse, avrebbe voluto realizzare qualcosa di nuovo, ma, in conclusione, non ci ha palesato il suo pensiero. Egli non manca di intelligenza inventiva, e aspettiamo, perciò, presto, da lui, una nuova opera più coordinata e significativa.

DELACHI (P.) — *16 Pezzi progressivi* per Pianoforte. (Carisch S. A., Milano).

Sono pezzi che vanno dal facilissimo al difficile: scritti per gli studiosi di pianoforte. Si leggono tutti con vero diletto, perchè pervasi di un sottile e strano fascino. Di marca decisamente italiana, hanno l'eloquenza e la morbidezza della forma, e il sapore squisito del contenuto: servono, poi, a mettere in evidenza, integralmente, le qualità artistiche intrinseche dell'autore.

VIDUSSO (C.) — *Fantasia cinese* per Pianoforte. (Ed. Zanibon, Padova).

Perchè l'A. ha voluto denominare cinese questa simpatica e italianissima fantasia? Cinese perchè, forse, è allegra e piena di virtuosismi? Ma i cinesi sono piuttosto contemplativi e perciò lenti!

Il pezzo è caratteristico, pervaso di ritmi

to, e una trovata armonica, una sola, ma che vale a far della breve pagina un piccolo capolavoro.

L'aria di Carlo « Mi palpita il core » è palpitante nello spunto ritmico (che esce dal solito caratteristico modulo pergolesiano), ma fredda, poi, nello svolgimento.

Invece, del *Flaminio* (1735), ecco un'aria patetica, effusa e singhiozzante, felice nello scatto ritmico e più ancora nel ripiegamento su sé stessa, quando si addensa in breve ambito per dire la più intima tristezza. Melodia spezzata, salti d'ottava, acciaccature e modulazioni alla napoletana. Scarna la parte strumentale, quasi sempre all'unisono, efficacemente.

La *Serenata di Polidoro* « Mentre l'erbetta pasce l'agnella », è il tipo classico della siciliana. Ma quanta arte, quanta sobria descrittività, in questa melodia insistente, distesa, tranquilla! Pagina bellissima, non facile a eseguirsi, benché lo sembri.

La *Canzone di Checca* è una trovata geniale quanto mai spassosa. Crome che si rincorrono, a brevi intervalli, svelte e pettegole: un vero e proprio *caquetage* da servetta. Pochi accordi di sostegno, e una sola modulazione, elementare: sol-re. Uno schizzo comico saporitissimo.

L'arietta di Checca « A lui donai il core », riflette il personaggio semplice e furbesco, ma anche affettuoso, popolarmente, della protagonista. È un graziosissimo spunto melodico, balzante, fresco, argenteo (tutto verso il registro acuto: mi-fa-sol). Disegno ritmico semplicissimo, tipico di Pergolesi. Andamento armonico senza troppi chiaroscuri, ma flessibile e amabile, e un accompagnamento terso, quasi elementare. Semplicità e verità popolare.

Del *Geloso schernito* (non si conosce la data di composizione) una spigliata aria di Dorina « Son moglie, non schiava », di cui la melodia, senza personalità, è quasi secca, più dizione che canto.

Tutte queste arie d'opera sono adatte al concerto, poichè il loro maggior pregio è quello della contenutezza vocalistica. L'interprete intelligente può sottolineare le intenzioni molteplici di queste arie da teatro, senza togliere nulla alla compostezza voluta dal concerto. Anche quella piccola, graziosissima buffonata di Checca « Benedetto, maledetto » si può cantare e dire con tutte le malizie (aggiungendo anzi in dizione ciò che l'assenza del costume, della scena, toglie di efficacia rappresentativa) senza far cosa ibrida. Ci vuol soltanto arte e gusto.

Del resto, se non cantiamo Pergolesi in concerto, dove mai si potrà ascoltarlo? *La Serva padrona*, *Livietta e Tracollo*, ecco quanto di lui si eseguisce in teatro. È poco davvero. Il concerto solo può rimediare alla grave lacuna.

B. LUPO.

contrastanti e di episodi piacevoli; incontrerà senz'altro buona accoglienza. I procedimenti della tecnica pianistica sono fatti, poi, come può un profondo conoscitore del pianoforte; e gli effetti coloristici sono fra i più efficaci.

LINO ENNIO PELILLI.

MIROUZE (M.) — *Suite dans le Style Ancien* pour Clavecin ou Piano. (A. Leduc, Parigi).

La Suite si compone di una *Ouverture*, una *Courante*, un *Branle Gay*, una *Sarabande* e una *Gaillarde*. Lo stile è severo e dimostra nell'A. familiarità con la musica dell'epoca e una mano abile, che sa bene servirsi delle risorse dell'istrumento.

MORONI (G. E.) — *Gloria in Excelsis*. Album di composizioni natalizie a 2 e 4 mani. (A. e G. Carisch, Milano).

Attingendo ad epoche diverse, l'A. ha fatto, con fine buon gusto, una scelta accurata di musiche scritte per il Natale, riducendole a 2 o a 4 mani (tranne quelle del Frontini, del Cuscini e del De Champs che sono originali). La raccolta è indirizzata, oltre che ai grandi, anche ai piccoli e l'A. vi ha aggiunto delle opportune diteggiature, che ne facilitano l'esecuzione. Alcune hanno anche le parole.

PITTALUGA (G.) — *Six Danses Espagnoles* en Suite pour Piano. (A. Leduc, Parigi).

Danze vivaci, dai ritmi incisivi, sviluppate con arte ed eleganza. Il colore spagnolo, però, è più nell'intenzione che nella realizzazione. G. F.

SEELIG (P. J.) — *Tembang Sunda* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Matatani, India).

I canti d'amore che il musicista presenta nella lingua originale e nell'adattamento tedesco, recano un'impronta esotica oltremodo avvincente, che nell'ultimo canto si accentua per la maggiore importanza della parte pianistica.

LONGAS (F.) — *Española* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Come tutte le composizioni del ben noto musicista spagnolo, la fisionomia ritmica della lirica rivela il paese di origine dell'autore, ravvivata da una genialità melodica e vocale di eccezione.

BOER (DE) W.) — *Tempo di minuetto - Aria e Bourrée* per Violino e Pianoforte. (Edizioni Hug, Lipsia).

Questi graziosi pezzi di media difficoltà appartengono ad una ricca serie di libere trascrizioni dei manoscritti sconosciuti del XVIII secolo, l'A. si compiace di presentare agli studiosi in accurata veste armonica ed artistica.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA ESEGUITA

R. ZANDONAI: « Concerto Andaluso » per Violoncello e piccola Orchestra. - B. GIURANNA: « Decima Legio » per orchestra. - M. PERSICO: « Liriche » - R. MASSARANI: « Sonatina » per Violoncello e Pianoforte, alla IV Mostra romana di Musica Contemporanea.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (A. LUALDI):

Il *Concerto Andaluso* di Zandonai, per violoncello e piccola orchestra, è in tre tempi. Il primo si sviluppa su un motivo che, per il carattere poco Spagna-standardizzata che ha, è probabilmente popolare autentico: elegante, ben condotto, breve. Il secondo è un delicato momento di poesia. Ricorda vagamente, come atmosfera, qualche pagina del Nin, offre allo squisito interprete Mazzacurati il modo di cantare con dolcezza di accenti e di movenze, ed è orchestrato con penna leggera e sapiente. Il terzo è molto brillante e vario nel suo insieme ed ha episodi assai belli. La chiusa è di effetto ed ha suscitato, come il secondo tempo, molti applausi.

Decima Legio, di Barbara Giuranna, consta di due parti: un movimento di « marcia » che apre o chiude la composizione e un « Andante mesto » centrale. Se questo è un poco incerto sia nell'esposizione che nello sviluppo, il « movimento di marcia » ha una fisionomia più precisa e non manca di effetto. *Decima Legio* è orchestrata con molta perizia, e rivela una sicura mano di musicista e un bel temperamento di appassionata artista.

Renzo Massarani, musicista sincero, spontaneo, valoroso, ha presentato una *Sonatina in do* di cui non può dirsi che bene. Tre momenti, più che tre tempi, che riconfermano delicata ispirazione e, con la sapienza tecnica, un autentico buon gusto. Interpreti ottimi e di raro valore sono stati il violoncellista Anfiteatrof e la pianista Puliti-Santoliquido.

Le due *Liriche* di Mario Persico, musicista ormai noto per la sua pregevole produzione, sono state accolte con particolari applausi: la prima « Ecco il Messia » è stata anzi bissata, segnando così un primato nelle cronache di questa rassegna.

Nobiltà di forma e delicatezza di ispirazione contrassegnano queste *Liriche* eseguite con sensibilità e bravura dalla soprano Anzellotti, al piano l'autore.

Da *La Tribuna*, Roma (MARIO RINALDI):

Il successo più caloroso l'ha però conqui-

stato Barbara Giuranna (1902) con la sua *Decima Legio*, lavoro vincitore del concorso per un'opera sinfonica di carattere eroico — destinata a celebrare la fondazione dell'Impero — bandito dal Sindacato per questa IV Rassegna. Nelle vene della Giuranna scorre del sangue siciliano. Passione, generosità, slancio. La musicista ha il gran pregio di saper scrivere cose grandiose adoperando una mano leggera. Il suo strumentale è ampio e abbondante, ma non cade mai nella pesantezza. Il lavoro è lungo, ma è vario e organico. L'elevazione ed il ringraziamento finale, come concezione sono presentati con profonda nobiltà. Nella glorificazione della fondazione dell'Impero, la donna-autrice sembra subire una metamorfosi: quella dell'italiano nuovo dalla volontà di ferro e dai muscoli d'acciaio. E' solo in questo modo che arte e politica possono veramente fondersi. Strano: il primo esempio di tale fusione ce lo ha dato una donna!

Graziosa e scorrevole la *Sonatina* di Renzo Massarani (1898). Ci è particolarmente piaciuta, in questo lavoro, la *Romanza* centrale, scaturita da ispirazione semplice e sincera.

Da *Il Messaggero*, Roma (M. INCAGLIATI):

Il *Concerto Andaluso* di Zandonai si svolge attraverso uno spirito spiccatamente spagnolo, ma del tutto subiettivo, secondo cioè l'ardore espressivo di una fresca fantasia e i chiari segni di una tipica originalità, come già l'A. fornì prova in *Conchita*. Vivace è la vita ritmica, e con tono pittoresco si alternano le immagini. Notevole nel secondo tempo, descrivente una notte a Siviglia, la intima melodicità che assume a espressività penetrante e di buon gusto.

... Nella sua *Decima Legio*, Barbara Giuranna ha rivelato una forte vigorosa tempra d'artista, una musicista di salda, calda fantasia. Si riflette e risuona, senza dubbio, in questa musica il senso dell'eroico del quale è tutta pervasa la partitura, e con una forza virile di potente espressività. La musicalità è tutta emotività e spontaneità, sostenuta da elementi armonici e ritmici in piena aderenza al carattere della composizione e di gusto prettamente moderno.

Renzo Massarani: *Sonatina in do* per violoncello e piano. Il primo e terzo tempo sono intonati a vivace e fresca musicalità, mentre quello centrale si distingue per un raffinato spirito, sorretto da gusto romantico.

Mario Persico: *Due Liriche* su versi del secolo XV. Linguaggio chiaro e a largo respiro. La prima è stata bissata.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (G. G.):

Il *Concerto Andaluso* di Zandonai può considerarsi piuttosto una *Suite*. La salda costruzione melodica, la varietà dello sviluppo e la

proporzione armoniosa delle parti tra violoncello solista e orchestra, caratterizzano tipicamente la composizione.

Di Barbara Giuranna è stato eseguito *Decima Legio*, lavoro vincitore del Concorso indetto dal Sindacato.

Esso sfoggia di una mirabile sicurezza costruttiva e, specie nella seconda parte, di una tematica ricca di concezione. Lavoro molto serio e ben curato nei rapporti timbrici.

La *Sonatina in do* per violoncello e pianoforte di Renzo Massarani è sembrata una delle pagine più dense del nostro compositore: limpida, viva, equilibrata; e possiede un ultimo tempo di immediata emotività.

Mario Persico, l'autore della *Bisbetica domata* ha fatto conoscere *Due Liriche* su versi del secolo XV, di cui particolarmente la prima *Ecco il Messia* è agile e colorita e incontra il pieno favore dell'uditorio che ne chiede il bis.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (d. a.):

Decima Legio è l'opera sinfonica di carattere eroico vincitrice del concorso bandito dalla Rassegna. Elena Barbara Giuranna ne è l'autrice. Ella ha ottenuto ieri un altissimo incoraggiamento riscuotendo il più bel successo del concerto. Successo meritato.

Il suo sobrio poema sinfonico è il frutto di un sincero sentimento espresso per via diretta, senza che incertezze di stile intervengano a disturbare la serena stesura di esso, e nella forma e nella sua elaborazione orchestrale. Il lavoro è compiutamente realizzato in ogni sua parte, a cominciare dall'inizio dal ritmo di marcia cupo, mutato subito in una danza quasi guerresca, seguitando ancora nell'« Andante mesto », nella ripresa della « Marcia », fino alla larga frase degli archi — quasi un canto di ringraziamento, con cui si chiude il pezzo.

La *Sonatina in do* per violoncello e pianoforte (Anfiteatrof e Ornella Puliti Santoliquido), del miglior Massarani, è stata senza dubbio la parte migliore del concerto.

Da *Il Tevere*, Roma (Righ):

Renzo Massarani con la *Sonatina in do* per violoncello e pianoforte ha compiuto un atto di sincerità che gli fa onore e dovrebbe servir d'esempio. Massarani è sincero perché non tenta mai di darla a bere, non fa la voce grossa per lasciar credere di voler dire chi sa che cosa. Il suo linguaggio musicale — perché, sien grazie ai Numi — quello del Massarani è un linguaggio, scorre sempre con chiarezza e semplicità e non dimentica neppure un pizzico di romanticismo che, quando sia di buona lega, non guasta.

Da *Il Roma*, Napoli (s. p.):

Ed eccoci al *Concerto andaluso* acclamatis-

simo giorni fa alla Mostra romana. Il successo fra noi ha uguagliato quello di Roma. Noi sappiamo quale eccellenza raggiunga lo Zandonai nell'avvivare un ambiente, estrarne gli spiriti e captarne l'olezzo; e l'autore di *Conchita* ci ha abituati a quest'ammirazione.

Come in un episodio dell'opera famosa, un cantore, a traverso le seduzioni di una *seguidilla*, ci mette in cuore malinconie e nostalgie. E nel secondo tempo *Malagueña*, l'incantesimo della notte lunare è perfetto, fugato poi da un ultimo tempo virtuosistico.

Il violoncellista Viterbini fu coscienzioso e sensibile solista della Suite e ne ritrasse encomi ed applausi. Il pubblico volle coronare le feste allo Zandonai con un'ovazione. E convalidò il giudizio che S. A. la Principessa di Piemonte espresse al Maestro nel riceverlo nel salottino del Conservatorio.

E. CARABELLA: « Aprilia », per Orchestra, all'Adriano di Roma.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. i.):

Aprilia è un breve poema sinfonico ispirato a un vaticinio pronunciato un giorno, appunto in Aprilia da un ardente cuore fascista. Un successo schietto, caloroso, e al quale concorse Molinari per l'ardente animazione e potente espressività che infuse al poema. Di questo sono notevoli la strumentazione magistrale, la logica discorsività melodica, dove lirica e dove marziale. Esso poi è informato a buon gusto, a eleganza e, ciò che è notevole, a vivezza e varietà coloristica artisticamente e sobriamente distribuita.

Da *Il Lavoro fascista*, Roma (d. a.):

Ispirato dalla città sorta nell'Agro redento, dalla poesia di questa nuova vita dell'Italia fascista, Carabella ha composto il suo sobrio poema sinfonico forte di una preparazione capace di sostenere qualsiasi ispirazione. Il carattere aperto della sua musica trova nel clima sonoro della nostra epoca il suo sostegno efficace.

Aprilia è saldamente costruita; si giova di un inizio nutrito e ha nella parte centrale respiri lievi e ben regolati.

Da *Il Tevere*, Roma (a. righ.):

L'A., ha dimostrato che si può scrivere della musica aggiornata nei procedimenti tecnici senza ricorrere a stranezze ed eccessi sonori che mettono a grave repentaglio il sistema auricolare e sfidano ogni forza di sopportazione.

Il breve poema — anche questo della brevità è un pregio — caratterizzato da una certa lievitazione complessiva, rivela nel Carabella l'ammirevole impiego di mezzi timbrici ed una chiarezza assoluta delle molte idee, alcune di carattere prevalentemente ritmico, altre non rifuggenti da una sana melodicità espressiva;

anche quando, come nel finale, i temi si intrecciano, ciò avviene con tanta padronanza della tecnica orchestrale, che quella chiarezza prima lodata, non subisce il più piccolo offuscamento.

Da *Il Piccolo*, Roma:

Lodiamo Carabella che ha chiesto ispirazione non ai soliti tempi vaghi, ma a un grande avvenimento dei nostri giorni.

Il suo breve poema sinfonico intitolato *Aprilia* reca l'alto fresco e profumato della primavera e l'immagine del lindo paesino che tra qualche settimana entrerà a far parte dei comuni italiani. Semplice è lo schema. Un principio trionfale annunzia il nuovo fiore sbocciato sull'Agro redento e la chiusa riprende il motivo maestoso con un'invocazione al Cielo per la fortuna della magnanima impresa. Nella parte centrale prorompe la melodia idilliaca, appassionata e si incalza con un canto esteso di violino e violoncello. È la poesia della terra e del comune rurale.

O. RESPIGHI: Trascrizione della cantata « Didone » di B. Marcello, all'Adriano di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (A. LUALDI):

Lo stile recitativo di alcuni *Salmi* riappare in questa che non è fra le opere migliori dell'autore del *Teatro alla moda*; ma una particolarità si può notare nell'*Andante* iniziale: i terribili salti di ottava, di decima, duodecima e tredicesima che, dal registro grave all'acuto e dall'acuto al grave, sconquasserebbero qualunque ugola che non fosse quella mirabilmente dotata della signora Maria Caniglia; e che se hanno un'intenzione drammatica la raggiungono solo in parte proprio per l'assurdo sforzo cui è obbligata la voce dell'interprete; e dimostrano che anche nel soave e laudatissimo Settecento v'era chi non teneva gran conto delle buone regole del bel canto.

L'« Allegro » centrale del lavoro non si differenzia da un tipo molto comune nell'epoca, mentre le virtù espressive della musica si rialzano nel « Lento » alle parole « ma in sì dure vicende, piangermi senza duolo, morirei senza affanno... » ed hanno un efficacissimo carattere interrogativo all'« Allegro agitato »: « che fai, che fai dell'aria o Deo? ».

Maria Caniglia ha cantato stupendamente, coi suoi magnifici mezzi vocali, questa più che ardua composizione, e l'effetto complessivo della trascrizione e della esecuzione diretta da Molinari è stato grandissimo.

Da *La Tribuna*, Roma (M. RINALDI):

Valeva ben la pena di riportare in luce questa pagina piena di ardore e di passione. È di una elevatezza magnifica, di una umanità

spontanea e vigorosa. La parte cantabile presenta difficoltà non lievi, ma la Caniglia le ha superate con inaudita facilità.... Il pubblico ha ascoltato con la massima attenzione, poi si è abbandonato all'applauso più frenetico.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (G. G.):

Ha seguito la Cantata *Didone* di Marcello, per soprano e orchestra, nella realizzazione orchestrale di Respighi che, con l'abituale scrupolosa esattezza, l'ha strumentata con fedeltà assoluta, lasciando quasi intatto l'originale e rivolgendolo le sue cure alla parte vocale rispettandone sempre il carattere e lo stile. Ciò ha impresso una particolare nota nella composizione, inquadrandola perfettamente nell'epoca. Indice chiaro della vasta visione che il Respighi aveva dell'equilibrio fonico, equilibrio che unisce gli elementi melodici e ritmici.

G. MARINUZZI: « Palla de' Mozzi » al S. Carlo di Napoli.

Da *Il Mattino*, Napoli (GUIDO PANNAIN):

...La migliore qualità della musica di *Palla de' Mozzi* è l'evidenza scenica.

Raramente capita che l'illusione diventi tanto realtà, nel teatro di musica. Quello che vedi sulla scena, ancorché cantato e suonato, pare che veramente accada. Ti prende sul serio il gusto di veder le cose come vanno a finire, e ciò significa che l'opera è interessante.

A raggiungere questa evidenza Marinuzzi s'è fatta una tecnica di sue esperienze, con processi di assimilazione che ricordano quelli di un Meyerbeer o di uno Strauss: una tecnica alla cui formazione confluiscono rivi di varia provenienza, sorretta da una ossatura ritmica composita, pulsante di fremiti sanguigni, corsa da folate di armonie pregne.

L'orchestra, per quanto abbia una struttura autonoma, fa sempre corpo col canto e con la scena, la voce cantata con la parola detta, l'azione col ritmo, il ritmo con la prospettiva scenica. Il canto popolare italiano vi ha una parte notevole; c'è in giro, come vaporato, un ricorrere arioso di antiche canzoni, tra le quali spicca più a vista d'occhio la *Girometta*.

Le forme più varie si alternano senza nessun piano fatto e senza presupposti ma per naturale impulso: il pezzo d'insieme, tornito e conclusivo, accanto al recitativo drammatico; il ricorso tematico, ma questo più raramente, accanto al commento strumentale che è sempre colorito e pieno. Ma il termine adoperato di « pezzo » non deve lasciar pensare ad una forma ricalcata su schemi voluti, bensì pensata con libertà e spregiudicatezza, in maniera da includere naturalmente nello svolgimento dell'azione, senza interromperla, ma integrandola, come ganglio dell'organismo musi-

cale. Pezzi, in questo senso, e di ottima riuscita, sono l'*Agnus Dei*, di pura marca gregoriana, e la preghiera delle monache, al primo atto, a cui s'intreccia, con ritmo ingegnoso, il canto delle orde irrompenti; il quartetto dei Capitani, al secondo atto, d'una mirabile concezione musicale; la Marcia, al terzo atto, che ha del marziale e del funebre, quasi a rispecchiare, nello stesso momento, l'eroico e il tragico.


Da *Il Roma*, Napoli (SAVERIO PROCIDA):

Usciamo dal San Carlo, non troppe ore prima dell'uscita del *Roma*, con una grande gioia. Gino Marinuzzi — il grande musicista del quale l'Italia è orgogliosa nelle veste d'insigne compositore e di affascinante direttore d'orchestra, come artista di alta spiritualità e d'intelletto paragonabile agli umanisti del Rinascimento, quando lo scibile si concentrava in una figura e ne rappresentava l'universalità della coltura — ha riportato un grande successo. L'ultima sua opera, *Palla dei Mozzi*, ha trovato fra noi una consacrazione piena, come a Milano, a Roma, a Genova, in America.

...C'è, insomma, nell'opera d'arte che iersera il pubblico napoletano gustò con la più preziosa intuizione di un vero popolo, questa voce di melodia umana proiettata in minuscola dolcezza avverso la ricchezza e le concomitanze del suono. Se l'espressione non incorresse in un equivoco che mi preme evitare, direi che *Palla dei Mozzi* è un'opera sinfonica, tanto il suo tessuto di polifonia si espande o circola (e magari talvolta si nasconde in un sottotratto sapientissimo) sul sentimento individuale che si traduce in melodia. Gli è che la potenza costruttrice di Marinuzzi è davvero stupefacente.

... Ecco perchè di *Palla dei Mozzi* ho detto soltanto che sembra un'opera sinfonica. A modificare il giudizio, interviene la linea melodica che, domini in orchestra o si disegni nella gola del personaggio, è un elemento drammatico così incisivo da escludere la sinfonia, pur restando sinfonica la sua struttura musicale. È forse il difetto del terzo atto, questa esuberanza descrittiva che arriva alla marcia finale — l'inno alla divinazione dell'unità dopo così rea lotta di parti — senz'aver dato più ampio respiro al lirismo di Signorello e al delirio di Anna Bianca, il tutto immergendo nelle passioni della folla. Ma che partito trae il Maestro da questo musicalmente scherzare sulle voci! Quale originale effetto egli raggiunge nel « quartetto dei capitani » pagina deliziosa che sembra frammentaria ed è un pezzo, sembra libertà di scrittura ed è costruzione ingegnosa!

La partitura di *Palla dei Mozzi* è una miniera dove all'analista non mancherà mai materia da sfruttare, particolari da gustare, procedimenti da segnalare in esempio.



IN TUTTI I TONI

NOTIZIE

⊗ La salma di OTTORINO RESPIGHI, il 17 aprile, è stata tralata dal Verano di Roma e trasportata a Bologna ove il 19 è stata tumulata in quella Certosa in un artistico sarcofago di stile bizantino, accanto alla tomba di Giosuè Carducci.

Oltre la Vedova, sono intervenute alla Messa nella Chiesa di S. Gerolamo, annessa alla Certosa, cospicue personalità di Bologna e di ogni parte d'Italia.

L'Accademia d'Italia era rappresentata dal maestro Giordano (che ha fatto l'appello fascista) e da Giocchino Volpe; la Casa Ricordi dal comm. Clausetti.

Avevano aderito S. E. Alfieri, il Presidente del Senato, il Governatore di Roma, l'onorevole Blagi, S. E. Mons. Respighi e moltissimi maestri e personalità dell'Arte.

Durante il rito funebre, accompagnato all'organo dal maestro Fuser, è stata eseguita un'Aria per violini ed organo del Respighi stesso.

Nel pomeriggio è stata intitolata al Suo nome la piazzetta vicino al teatro Comunale e deposta una corona d'alloro sulla lapide.

⊗ Il TEATRO ALLA SCALA, per intervenuti accordi tra il Gr. Uff. Mataloni ed il Sovrain-tendente del teatri di Stato della Baviera, darà a Monaco, sotto la direzione di De Sabata, il 15, 16 e 17 giugno, la *Messa da Requiem* di Verdi, con Beniamino Gigli, la Cigna, la Stignani e Pasero; *La Bohème* con la Favero, la Merlo, Lugo, Biasini e Pasero e *Aida*, con Beniamino Gigli, la Cigna, la Stignani, Nava e Pasero.

Agli spettacoli prenderanno parte tutti i complessi scalligeri: orchestra, corpo di ballo ed il coro, integrato, per la *Messa da Requiem*, dall'Accademia di canto del teatro.

La Staatsoper di Monaco, sarà, a sua volta, a Milano, ospite della Scala, dal 29 marzo al 4 aprile del prossimo anno, per un ciclo completo della Tetralogia wagneriana.

Per altra convenzione tra l'intendente Wilhelm Rode e la sovrintendenza della Scala, le tre esecuzioni di Monaco saranno portate a

Berlino alla Deutsches Opernhaus Charlotten-burg nei giorni 20, 21 e 22 giugno.

⊗ La stessa SCALA, nella stagione testè conclusasi ha dato 103 rappresentazioni con un incasso di L. 5.700.000. Si sono rappresentate 25 opere (20 italiane e 5 straniere), due balli (*Coppelia* e *Gli Uccelli*) e la *Messa da Requiem* di Verdi.

Delle opere italiane due erano nuovissime (*Lucrezia* e *La morte di Frine*), due nuove per Milano (*Notturmo romantico* e *Madonna Imperia*) e due di nuovo allestimento (*Cenerentola* e *Mosè*).

Si ebbero complessivamente 200.008 presenze a pagamento, con una media di 1981 per recita e ben 48 spettacoli, oltre quelli del Sabato teatrale, esaurirono il teatro.

⊗ UN GRANDE NUOVO TEATRO VERRÀ INAUGURATO A ROMA in occasione dell'Esposizione internazionale del 1941; esso sarà costruito alle Tre Fontane, nella zona stessa della Mostra.

Modernissimo nella sua architettura, dovrà essere pienamente rispondente ad ogni esigenza funzionale, sia nei riguardi degli spettacoli, sia nei riguardi degli spettatori (palcoscenico fornito dei più perfezionati mezzi tecnici, sala vasta e accogliente con duemila posti tutti in buone condizioni di visibilità e udibilità).

⊗ ALLA MOSTRA DI LIUTERIA ANTICA che, mentre uscirà la rivista, sarà già stata inaugurata a CREMONA, figurano strumenti di incomparabile interesse e valore.

Oltre il violino di Paganini, inviato dal Municipio di Genova, e quello di Tartini, dal Municipio di Pirano, ricordiamo alcuni pezzi appartenenti al Conservatorio Cherubini di Firenze: un violino ed un violoncello costruiti da Nicola Amati, un violino di Francesco Ruggieri, due di Guarneri, un violino, una viola, un violoncello di Stradivari; gli ultimi due strumenti spiccano per la loro squisita fattura e per la irraggiungibile qualità del suono. Di grande rilievo è la collezione presentata dal conte Sola (la più importante esistente in Italia) costituita da quattro violini dello Stradivari, da strumenti dell'Amati e del Mantegazza (un quartetto completo, con gli strumenti verniciati in nero), da una chitarra spagnola del 700, da due « pochettes » (strumenti tascabili), ecc

Il liutaio Dechamps di Parigi espone due Guarneri e un Nicola Amati; la Galleria Estense di Modena due curiosi strumenti del parmense Domenico Galli: un violoncello e un violino del secolo XVI, entrambi traforati a giorno; un liutaio di Amsterdam presenta tre violini di Stradivari (« Lady Tennant » 1699, « Il Portoghese » 1725 e un altro del 1734) e due, rispettivamente, di Antonio e Gerolamo Amati.

Bellissima la collezione portata dal signor Fridolin Hamma di Stoccarda. Vi figura uno Stradivario del 1722, appartenente ad Alessandro Rolla di Parma, maestro di Paganini, tre violini, pure di Stradivari, denominati « Campo Selice » il primo (1710), « St. Senoch » il secondo e « Muntz » (1736) l'ultimo.

⊗ In ottemperanza alle disposizioni confederali, le Associazioni musicali di Milano « Quartetto » e « Amici della musica » sono state inquadrare nel SINDACATO MUSICISTI come associazioni di fatto, in attesa del riconoscimento giuridico ai sensi dell'art. 4 della legge 3 aprile 1926.

⊗ La Commissione lirica incaricata dalla Società italiana degli autori di studiare se i RIFACIMENTI DEL « BORIS GODUNOV » da parte di Rimski Korsakov siano stati sostanziali agli effetti del pagamento dei diritti d'autore — Commissione della quale facevano parte i maestri Lualdi, Mulè e Toni — ha presentato un'elaborata relazione, nella quale afferma che la revisione della partitura strumentale della famosa opera di Mussorgskij ha condotto ad un rifacimento quasi totale della medesima. Spetta, perciò, agli eredi di Rimski Korsakov una compartecipazione ai diritti d'autore, perchè la revisione deve essere considerata come « un'opera artisticamente meritoria per se stessa ».

⊗ In una riunione tenuta a Torino, con l'intervento dell'ispettore generale per il Teatro, gr. uff. De Pirro, si è progettata la FUSIONE DEGLI ENTI MUSICALI TORINESI, in modo da assicurare una serie di concerti degni, per numero e per importanza, delle tradizioni artistiche della città.

⊗ LA SAGRA MUSICALE DELL'UMBRIA si svolgerà dal 21 settembre al 4 ottobre. Una serie di concerti sinfonici si terranno nella chiesa di S. Pietro, ove sarà eseguito anche l'Oratorio vincitore del Concorso Guido Visconti di Modrone.

Nella Sala della Pinacoteca si daranno adizioni di musica da camera. In programma il *Quartetto* di Haydn « Le sette parole », il *Concerto gregoriano* di Respighi, Canti spirituali e Sonate da chiesa.

Nel Duomo di Perugia si eseguirà, il 26 settembre, una *Messa* in puro canto gregoriano e si terrà una conferenza sul Canto gregoriano.

Nella Sala dei Notari si terranno conferenze

di musica sacra e al teatro Morlacchi verranno rappresentati l'oratorio *Giona* di Carissimi, *Maria Egiziaca* di Respighi e la *Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* di Pizzetti.

Il 4 ottobre, in commemorazione del transito di S. Francesco, si avrà un concerto sinfonico.

⊗ STAGIONI ALL'APERTO, NELLA PROSSIMA ESTATE, si svolgeranno in altre città oltre che a Verona. Nella Piazza del Municipio di PAVIA, ai primi di luglio, il maestro Antonicelli dirigerà *La Forza del destino* e *Mefistofele*. Nel Castello di S. Giusto di TRIESTE avranno luogo settimanalmente, dai primi di luglio a metà agosto (direttore Berrettoni), due esecuzioni di atti di opera e di concerti. Saranno date per intero *Cavalleria rusticana* e *Il Combattimento di Tancredi* nella riduzione di Toni.

⊗ ARTURO TOSCANINI dirigerà a Parigi, durante il periodo dell'Esposizione, oltre *Pelleas et Mélisande*, come abbiamo già annunziato, anche *Falstaff* di Verdi con il complesso di artisti italiani, protagonista Stabile, che lo daranno a Salisburgo.

⊗ GIANNI SCHICCHI DI PUCCINI sta per riprendersi all'Opéra Comique di Parigi, diretto dal maestro Jean Morel.

⊗ Quest'anno le « SETTIMANE ARTISTICHE » BERLINESI — nelle quali la musica rappresenta una parte di grande importanza — andranno dal 21 aprile al 6 giugno e comprenderanno concerti sinfonici, solistici, corali, di musica religiosa e da camera, concerti serali nella corte del castello, rappresentazioni teatrali, con recite del *Freischütz* di Weber, delle *Allegra Comari di Windsor* di Nicolai, del *Vascello fantasma* di Wagner ed esecuzione di sinfonie di Bruckner.

Dal 30 maggio al 6 giugno sarà ricordato il grande organista e compositore Buxtehude di cui ricorre il tricentenario della nascita.

⊗ UNA SERIE DI LETTERE INEDITE DI BEETHOVEN sono state scoperte recentemente. Esse furono dirette al suo primo mecenate, il principe palatino di Colonia, il quale dopo avere accordato una borsa al giovane musicista per permettergli di studiare a Vienna, gliel'aveva ritirata stimando che Beethoven non corrispondesse alle speranze in lui riposte e perchè era stato informato che il suo protetto facesse debiti. La corrispondenza in questione, riguarda appunto quel periodo della vita di Beethoven.

⊗ Un FESTIVAL in onore di JACQUES DALCROZE, si svolgerà a Ginevra (Théâtre de Verdure de la Perle du Lac) in giugno e luglio con otto rappresentazioni di *Genève chante*, suite di scene liriche tratte da alcune sue opere. Vi saranno ben 900 interpreti e dirigerà il maestro Samuele Baud-Bovy. L'Associazione

ne degli interessi di Ginevra (3 Place des Bergues) fornisce a richiesta informazioni.

⊗ Per ricordare il SOGGIORNO DI MOZART A PRAGA, nel 1787, nonché la prima rappresentazione del *Don Giovanni*, scritto per quella città, il Governo Cecoslovacco ha organizzato dei grandi festivals, che si svolgeranno in autunno, con molte rappresentazioni di opere mozartiane, concerti sinfonici e di musica da camera. Si avranno inoltre alcune serate nella cornice della villa Bertramka, ove Mozart abitò ed ove compose l'ouverture del *Don Giovanni*.

⊗ L'OPERA DI BERLINO rappresenterà a Parigi, durante l'Esposizione internazionale, *Fidelio*, *Freischütz*, *Nozze di Figaro*, *I Maestri cantori* e *Il Cavaliere della rosa*.

Quest'ultima opera sarà diretta dall'autore, Riccardo Strauss; le altre dal maestro W. Furtwängler.

⊗ Da HOLLYWOOD informano che l'Accademia dell'Arte Cinematografica americana ha premiato la musica di Erich Wolfgang Korngold per il film *Anthony Adverse* della Warner Brothers, giudicandola la migliore e più importante partitura di film per il 1936.

⊗ È noto che dagli ultimi anni del XIX secolo, molti MUSICISTI ARMENI hanno raccolto le CANZONI POPOLARI DEL LORO PAESE il cui folklore è di particolare ricchezza. Il Padre Komitas, il più noto di essi, era riuscito a collezionare più di 1000 melodie di cui però non ne poté pubblicare che un terzo circa. Le altre, da lui annotate, sono andate disperse dopo la sua morte.

« Dissonances », la sempre ben informata rivista di Ginevra, ci fa sapere che il Conservatorio d'Erivan, per proseguire la raccolta ha inviato fin dall'anno scorso un gruppo di musicisti nella zona di Chamchadintse, ove il canto popolare è coltivato da una pleiade di artisti locali. I risultati sono stati soddisfacenti, perchè si sono potuti raccogliere, servendosi anche del grammofono, altri 420 pezzi dei generi più variati.

CONCORSI

Nuovi Concorsi

⊗ PREMIO S. REMO. — Il Comitato permanente, riunitosi sotto la Presidenza di S. E. Formichi ha stabilito che il Concorso musicale per il 1937 sia riservato ad un poema sinfonico dal titolo *Africa*, ispirato al nuovo Impero italiano.

Appena conosceremo le modalità del Concorso le pubblicheremo.

⊗ ACCADEMIA DI MUSICHE CONTEMPORANEE (Via S. Pellico 8), MILANO. — Concorso per una composizione corale di stile polifonico a

quattro voci (due tenori e due bassi) su testo poetico prestabilito: « Giovinezza eroica della nuova Italia imperiale ». Fra i premi di cui è dotato il concorso è una coppa di S. A. R. il Duca di Bergamo. Le composizioni contrassegnate da un motto su busta chiusa dovranno pervenire entro il 30 giugno XV. La Commissione giudicatrice è composta dai maestri Alfano, Zanella, Tronchi, Guarino, Paribeni, Pedrollo, Pozzoli.

⊗ MINISTERO DELL'EDUCAZ. NAZIONALE, ROMA. — Nella Gazzetta Ufficiale del 16, del 22, del 26 aprile e del 4 maggio sono pubblicate le norme dei Concorsi per titoli ed esame, alle seguenti Cattedre:

a) di Pianoforte nei R. Conservatori di Roma e di Palermo;

b) di Flauto nel R. Conservatorio di Torino;

c) di Clarinetto nel R. Conservatorio di Milano;

d) di Flauto nel R. Conservatorio di Parma;

e) di Organo e Composizione organistica nel R. Conservatorio di Parma.

Le domande, corredate dei relativi documenti, dovranno pervenire alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, presso il Ministero dell'E. N., in Roma, non oltre i 60 giorni dalla data di pubblicazione dei Concorsi stessi.

⊗ CIRCOLO DELLA STAMPA, GENOVA (Piazza De Ferrari, 42). — Il Concorso pianistico di cui ai nostri due ultimi fascicoli si svolgerà il 5, 6, 7 giugno. Essendo limitato il numero dei partecipanti fissati dalla Commissione, questa rivolge preghiera di accelerare l'invio delle domande.

⊗ AZIENDA DI SOGGIORNO DI RIMINI. — 2° Concorso nazionale della Canzone italiana, dotato di quattro premi, rispettivamente di Lire 1500, 1000, 700 e 500, da conferirsi per un terzo all'autore delle parole e per due terzi all'autore della musica.

Scadenza per la presentazione dei lavori, il 15 giugno p. v.

⊗ DOPOLAVORO DI POGGIO MIRTETO. — Concorso al posto di Maestro della Banda Cittadina. Stipendio mensile L. 600 nette. Scrivere, accludendo un elenco di referenze e titoli, al prof. Lucio Jucci, Via Foscolo, 24 int. 7 - Roma (124).

Risultato di Concorsi

⊗ SINDACATO MUSICISTI LOMBARDO. — Le composizioni prescelte dalla Commissione per la Rassegna nazionale sono le seguenti:

Quartetto in sol per archi, del maestro Primo Casale, e *L'improvviso* per pianoforte del maestro Cesare Rossi Oldrati.

Sono state segnalate inoltre le seguenti composizioni:

Scherzo-Tarantella per orchestra, motto « Fidenter »; *Lettera* per canto e orchestra, motto « Audere sempre »; *Trio* per violino, cello e pianoforte, motto « Fervet opus »; *Tre movimenti in forma di sonata*, per violino e pianoforte su temi popolari veneziani, motto « Tre templi ».

Nel ramo delle liriche le composizioni segnalate sono le seguenti:

La bella del re, motto « La più bella »; *Zaffiro*, *Smeraldo*, *Topazio*, motto « In corde nitentes »; *Ninna nanna*, motto « E forte chi sa attendere »; *In questo immenso, immenso mondo*, motto « Il mio mondo è l'Italia ».

La Commissione ha ritenuto inoltre di poter segnalare fuori concorso il *Quartetto in re* per archi, motto « Per aspera ad astra »; il gruppo di composizioni coi motti « All'idea di quel metallo », « Chi non arde non ascende », « Vitae subliminalis enigmata »; *Pianto di madre*, motto « In silenzio operando », perchè già pubblicate e la *Tarantella*, motto « Torniamo all'antico ».

Le composizioni prescelte e quelle segnalate saranno eseguite nei Concerti sindacali che si daranno nella Sala del R. Conservatorio di Milano.

⊗ ACCADEMIA DI CANTO CORALE. — Nel terzo Concorso nazionale indetto dall'O. N. Balilla sono stati classificati:

I gruppo: 1. Venezia; 2. Ferrara; 3. Vicenza; 4. Trieste; 5. Torino; 6. Pisa; 7. Milano; 8. Bari; 9. Bolzano; 10. Roma; 11. Treviso; 12. Genova; 13. Brescia; 14. Napoli.

II gruppo: 1. Siena; 2. Caltanissetta; 3. Modena; 4. Cagliari; 5. Palermo; 6. Arezzo; 7. Parma; 8. Asti; 9. Reggio Emilia; 10. Perugia. Seguono nell'ordine: Sondrio, Viterbo, Frosinone, Bergamo, Verona, Trieste, Imperia, Piacenza, Rieti, Carrara, Avellino.

⊗ GIORNALE DELL'ARTE, MILANO. — Nel Concorso per Cantanti è stato aggiudicato il 1° premio al baritone Arnaldo Pozzi di Milano ed al tenore Angelo Bergomi di Monza, ex aequo; il 2° premio alla soprano Adriana Cavazzoni di Milano; il 3° a Letizia Gloria (Teresa Vaccari) di Milano.

⊗ TORNEO VIOLINISTICO E VIOLONCELLISTICO, LA SPEZIA (Vedi nostro fascicolo marzo u. s.). — Sono riusciti vincitori:

Categoria Violinisti: Mario Benvenuti di Treviso (sez. diplomati) e Umberto Benedetti di Brescia (sez. non diplomati).

Categoria Violoncellisti: Giuseppe Selmi di Torino (sez. diplomati) e Libero Lanza di Trieste (sez. non diplomati).

Sono stati meritevoli di segnalazione, inoltre, questi altri concorrenti:

Violinisti: Secondo Proto di Milano, Edmondo Malanotte di Terni, Olga Briganti di Brindisi, Elena Turri di Milano.

Violoncellisti: Guglielmo La Volpe di Na-

poli, Enzo Bossi di Impruneta e Archimede Villa di Forlì.

⊗ L'OPCHESTRA A PLETTRO DI FERRARA, al recente Concorso di Monaco (Principato) venne classificata 1° — su 60 concorrenti — nella prova di lettura a prima vista e nella prova di esecuzione. È stata infine dichiarata fuori classe e assegnata alla categoria d'onore.

⊗ La signorina PINA PTTINI di Palermo c'informa che avendo partecipato al concerto pianistico Chopin di Varsavia, ottenne una buona classifica ed uno speciale premio dell'Ambasciata d'Italia, come da certificato rilasciato dal Presidente della Giuria.

⊗ LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON. — Il premio Elizabeth Sprague (vedi nostro fascicolo settembre 1935) per un lavoro di musica da camera è stato vinto dal giovane compositore polacco Jerzy Fitelberg, col suo 4° *Quartetto*.

NECROLOGIO

VIRGILIO RANZATO

Nato a Venezia il 7 maggio 1882 è morto a Como, il 19 aprile. Studiò violino nei Conservatori della sua città natale e di Milano, avendo a maestri Tirindelli, Rampazzini e Bazzini. A 17 anni fece un giro di concerti in Austria e Ungheria. Poi rientrò al Conservatorio di Milano per studiarvi la composizione.

Costituì in seguito il Trio italiano che da lui prese nome, col quale fu un divulgatore della musica italiana. Suonò per molti anni, come primo violino, alla Scala.

Successivamente si dedicò alla composizione ed ai concerti. Lasciò moltissime pagine per violino e non poche operette — *Il paese dei campanelli*, *Cincillò*, *Luna Park* ecc. — che resero popolare il suo nome, ed un'opera lirica, *Campane di guerra*, su libretto di Carlo Ravasio.

⊗ A Viareggio si è spento il 13 aprile il maestro Padre LEONARDO PACINI, autore di molta musica sacra (tra cui gli oratori *Transitus Divi Dominici* e *Frate Francesco*), l'opera *Arnaldo del gran Re* e l'episodio *Dantesco Alla Muda*.

⊗ Lo scorso mese è morto a Milano il commendatore EGIDIO RAMPONE, uno dei pionieri dell'industria degli strumenti musicali e titolare della ben nota Ditta Rampone, Cazzani e C., alla quale inviamo sentite condoglianze.

MUSICA D'OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1866). *Andante in Fa* (Fragata). (B) L. 2,50
 CHOPIN (F.) (ER. 1868). *Ballate N. 1*, Op. 23 (Brugnoli). (B) L. 3,50
 — (ER. 1891) *Ballate N. 2*, Op. 28 (Id.). » » 3,—
 — (ER. 1870) » » 3, » 47 » » » 3,50
 — (ER. 1871) *Improvisso N. 2*, Op. 29 (Id.). » » 2,50
 — (ER. 1872) » » 4, » 51 » » » 2,50
 — (ER. 1873) *Scherzo N. 1*, Op. 20 (Id.). » » 5,—
 — (ER. 1874) *Sonate N. 2*, Op. 35 (Id.). » » 6,—
 — (ER. 1875) » » 3, » 58 » » » 6,—
 — (ER. 1876) *Valzer in Mi minore*, Op. post. (Id.). (B) L. 2,—

DUSSEK (G. L.) (ER. 1801). *La consolazione*, Op. 62 (Cesl S.). (B) L. 2,50
 — (ER. 1802). *Gli adoll. Rondò* (Cesl S.) » » 2,—
 FIELD (G.) (ER. 1877). *Notturmo N. 1*, in Mi b (Marciano). (B) L. 1,50
 — (ER. 1878). *Notturmo N. 5*, in Si b (Id.). » » 1,50
 MENDELSSOHN (F.) (ER. 1879). *Variations sériennes*, Op. 54 (Romanello). (B) L. 4,—
 — (ER. 1880). *Andante con variazioni*, Op. 82 (Romanello). (B) L. 2,50
 SCHUBERT (F.) (ER. 1881). *Marcia militare*, Op. 51 N. 1 (Tagliapietra). (B) L. 1,50
 — (ER. 1882). *Improvisso*, Op. 142 N. 2 » » 1,50
 — (ER. 1883). » » » » » » 3,—

SILVESTRI (R.) (ER. 1905). *15 Composizioni clavicembalistiche italiane* (D. Scariati - Zupoli - Galuppi - Pampani - Legati - Croce). (B) L. 8,—
 TSCHAIKOWSKY (P.) (ER. 1884). *Melodia senza parole*, Op. 2 N. 3 (Marciano). (B) L. 1,50
 — (ER. 1885). *Umoresca*, Op. 10 N. 2 (Id.). » » 1,50
 — (ER. 1886). *Novembre*, Op. 37 N. 11 - da «Le Stagioni» (Id.). (B) L. 1,50
 — (ER. 1887). *Valzer*, Op. 40 N. 8 (Id.). » » 1,50
 WAGNER (R.) (ER. 1889). *I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA*. Atto 3°: Preludio. (B) L. 1,50
 — (ER. 1888). *TANNHÄUSER*. Atto 3°: Preludio. (B) L. 2,—
 — (ER. 1890). *PARSIFAL*. Atto 1°: Prel. » » 2,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BEETHOVEN (L. v.) (ER. 1803). *FIDELIO*. Ouverture (Pozzoli). (B) L. 4,—
 — (ER. 1894). *EGMONT*. Ouverture (Pozzoli). (B) L. 4,—

ACCORDEON

Quattro trascrizioni di W. Pöschmann:
 (123335) BEGUCCI (E). *Tesoro mio!* Valzer. (A) L. 4,—
 (123936) CARRERA SOTELO (R.). *Tayo es mi amor*. Vals Criollo. (A) L. 4,—
 (123937) DENZA (L.). *Fasculi-fasculi*. Canzone napoletana. (A) L. 4,—

(123938) MATOS RODRIGUEZ (G. H.). *La Camparita*. Tango. (A) L. 4,—

CANTO E PIANOFORTE

CASELLA (A.). *IL DESERTO TENTATO*. Mistero in un Atto di C. Pavolini. Riduz. di P. Scarpini. (A) L. 20,—
 GINQUE (V.) (124011). *Mattinata veneziana*. Barcarola-Canzone (S-T). Parole di G. Serdini de Marl. (A) L. 5,—
 DI PIETRO (P.). *Poesia, musica, movimento, per l'espressione artistica del bambino*. Versi di Laura Bassi: — (123907). Parte I. (A) L. 6,—
 — (123908). » II. » » 6,—
 LUALDI (A.). *LUMIARIO E LA SARTIA*. Leggenda in un atto e 2 quadri di M. Lualdi. (A) L. 12,—
 PERSICO (M.) (123959). *Ecco el Messia* (MS-Br). Versi di Lucrezia de' Medici (sec. XV). (A) L. 5,—
 — (123960). *Castate meco* (MS-Br). Versi di M. M. Boiardo (sec. XV). (A) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

HAENDEL (G. F.) (ER. 1895). *Sonata in La* (Anzolelli). (B) L. 3,—
 — (ER. 1896). *Largo - dall'opera « Serse »* (Polo). (B) L. 1,50
 MOZART (V. A.) (ER. 1897). *Minuetto in Re* (Polo). (B) L. 1,50

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

FASANO (R.) (123888). *Il signor Bonaventura*. (A) L. 6,—
 SPEZZAFERRI (G.) (123857). *Due estasi*, Op. 56: 1. Passionale - 2. Lunare. (A) L. 8,—

MANDOLINO (con parole), o CANTO

ALTER (L.). *Due Canzoni*, dai film Paramount « Il sentiero del pino solitario ». Versi di Evelina Levi: — (124025). Crepuscolo. (A) L. 1,50
 — (124032). *Un canto che vien dal ciel.* » » 1,50

SAXOFONO E PIANOFORTE

PAROLA (A.) (124000). *Il carnevale di Venezia*. Concerto (per Saxofono Contralto in Mi b). (A) L. 6,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

GANDOLFI (G.) (123930). *Quando conta amore*. Valzer-Saltè. (A) L. 6,—

LIBRETTI

PAVOLINI (C.). *IL DESERTO TENTATO*. Mistero in un Atto. Libretto per la musica di A. Casella. L. 2,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
 Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

G. B. PERGOLESI

RACCOLTA DI ARIE INEDITE (A. LONGO):

1. Tu m'insulti (dalla *Salustia*) (MS).
2. Se tu accendessi, amore (dalla *Salustia*) (S).
3. Sola mi lasci a piangere (dall'*Adriano in Siria*) (MS).
4. A lui donai il mio core (da *Il Flaminio*) (S).
5. Mentre l'erbetta pasce (da *Il Flaminio*) (T).
6. Non si cchella (da *Il Flaminio*) (T).
7. Euridice, dove sei? (Dalla *Cantata Orfeo*) (T).
8. Passa Ninno da ca rrente (da *Lo frate nnamurato*) (2 MS).
9. Mi palpita il core (da *Lo frate nnamurato*) (T).
10. Son moglie, son schiava (da *Il geloso schernito*) (MS).
11. Per queste amare lacrime (dalla *Salustia*) (MS).
12. Andrò ramingo e solo (dalla *Salustia*) (Br).
13. Benedetto, maledetto (da *Il Flaminio*) (MS)

(123740) L. 12,—

STABAT MATER a 2 Voci femminili, Orchestra d'Archi e Organo (Zanon) L. 50,—

— Riduzione, con Pianoforte (Zanon) L. 10,—

EDIZIONI RICORDI - MILANO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

- MILANO.**
 Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.
- NAPOLI.**
 G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.
- PALERMO.**
 G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.
- ROMA.**
 G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.
- TORINO.**
 Chenna Leandro - Via Piave, 3.
- TRIESTE.**
 Tedeschi e Oberanu - Corso Vitt. Em., 26.
- BUENOS AIRES.**
 G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.
- LIPSIA.**
 G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

- G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
 Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
 G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str. S. PAULO.
 G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

- MILANO.**
 Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio 3.
 Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
 Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
 Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
 Soc. An. Naz. del Grammofono - Via Domenichino, 14.
 Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSIKA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO · VI · GIVGNO · MCMXXXVII · XV

Tassa pagata per supplemento

Beethoven

IL CONCERTO N. 3 IN DO MIN., OP. 37, IN UNA SUPERBA
INTERPRETAZIONE DEL PIANISTA ARTURO SCHNABEL
E DELLA ORCHESTRA FILARMONICA DI LONDRA

Concerto n. 3 in Do min., op. 37, allegro con brio, largo, cadenza e
largo, rondò, allegro e cadenza, presto DB 1940/1944

Rondò in Do magg., op. 51, n. 1, Schnabel, solo pian. DB 1944

Serie con album n. 96 in omaggio, L. 150. I dischi si vendono anche separatamente a L. 30

Chopin

NUOVI DISCHI DEL PIANISTA ALFREDO CORTOT

Sonata in Si bem. min., op. 35, grave, allegro, scherzo, marcia fu-
nebre, finale presto DB 2019/2020

Improvviso n. 1 in La bem. magg., op. 29

Improvviso n. 2 in Fa diesis magg., op. 36 DB 2021

Improvviso n. 3 in Sol bem. magg., op. 51

Fantasia-Improvviso in Do diesis min., op. 66, postuma. DB 2022

Ciascun disco L. 30

Schubert

UNA MAGNIFICA ESECUZIONE DEL QUAR-
TETTO PRO ARTE CON PINI 2° CELLO

Quintetto in Do magg., op. 163, allegro ma non troppo, adagio, scherzo
(presto) e trio (andante sostenuto), e scherzo (presto), allegretto DB 2561/2565

Serie con album n. 93 in omaggio, L. 150. I dischi si vendono anche separatamente a L. 30

Audizioni e cataloghi gratis presso i Riven-
ditori autorizzati in tutte le città d'Italia.



DISCHI
LA VOCE DEL PADRONE



RIBERINA ERBA

*Il rimedio
Italianissimo*

INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.

C. AUGUSTO TALLONE

PERITO IN PIANOFORTI

PRESSO LA R. CORTE D'APPELLO DI MILANO

Attestato di tecnico accordatore

della Casa BECHSTEIN



COMPRA - VENDITA
RIPARAZIONI
PIANOFORTI DI MARCA

RAPPRESENTANTE DI
BÖSENDORFER

MILANO

VIA V. BELLINI, 11 - Telefono 71-461

CANTO E PIANOFORTE (RECENTI PUBBLICAZIONI)

G. BIANCHINI

123910. - *La lacrima* (MS-Br). Versi di A. Palazzeschi. L. 5,-123511. - *Stelle*. Due Liriche (S-T): 1. Sorriso; 2. Notte d'agosto. Versi di D. Valeri. L. 5,-

V. BILLI

123884. - *Canto per tutte* (MS-Br). Serenata-Fox. Versi di Fouché. L. 5,-123886. - *Non domandar perchè* (MS-Br). Canz.-Valzer. Versi di Fouché L. 5,-

G. C. BRERO

Tre Liriche. Versi di L. Schwarz (MS-Br):

123611. - Alla luna L. 5,-

123612. - Il piccolo fornaio " 5,-

123613. - Piero il malcontento " 5,-

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

Romances viejos. Serie II (testi italiano e spagnolo) (MS-Br):

123638. - 1. Mas le valleva dormir L. 5,-

123639. - 2. Romance del Conde Arnaldos L. 5,-

123814. - *Trois Poèmes de la Pleiade* (MS-Br): 1. Aux Zéphirs - 2. La vie champêtre - 3. Aux grâces. L. 6,-

P. CIMARA

123843. - *Trittico primaverile*. Tre Liriche (S-T). Versi di Mercedes Mundula: 1. Febbraio; 2. Pioggia di Marzo; 3. Aprile. L. 6,-

V. CINQUE

124011. - *Mattinata veneziana*. Barcarola-Canzone (S-T). Parole di G. Sordini de Mari. L. 5,-

L. DE MICCO

123574. - *Ninna-nanna a Maria Pia* (S-T). Versi di L. Carelli. L. 5,-

S. DONAUDY

123786. - *Ballata delle fanciulle povere* (S-T). Parole di G. Da Verona. L. 5,-

L. FERRARI TRECATE

123760. - *L'omino innamorato ovvero La principessa prigioniera* (S-T). Parole di Lioman. L. 5,-

G. F. GHEDINI

123901. - *Canta un angello in voce si suave...* (S-T). Versi di M. Boiardo (dal « Canzoniere »). L. 5,-123902. - *Datime a piena mano e rose e zigli...* (S-T). Versi di M. Boiardo (dal « Canzoniere »). L. 5,-

E. GUBITOSI

123878. - *Mattutino* (S-T). Versi di U. Betti. L. 5,-

G. GUERRINI

123725. - *Bacco ubriaco* (B). Frammento (dal « Bacco in Toscana » di F. Redi). L. 6,-

J. NAPOLI

123148. - *Che bella vita ha al mondo un villanello!* (S-T). Poesia popolare italiana (fine sec. XV). L. 5,-

M. PERSICO

123959. - *Ecco el Messia* (MS-Br). Versi di Lucrezia de' Medici (secolo XV). L. 5,-123960. - *Cantate meco* (MS-Br). Versi di M. Boiardo (sec. XV). L. 5,-

G. PETRASSI

123793. - *Lamento d'Arianna* (S-T). Parole di L. De Libero. L. 5,-

I. PIZZETTI

Due Poesie di G. Ungaretti per voce di Br e 4 strumenti. Riduzione di Zanone (Br):

123810. - La Pietà L. 8,-

123813. - Trasfigurazione " 5,-

L. ROCCA

123225. - *Salmodia* per Br, Coretto misto e 11 strumenti a fiato e a percussione. Riduzione dell'A. L. 8,-

A. TEDOLDI

123928. - *Rio Bo* (S-T). Versi di A. Palazzeschi. L. 4,-

R. VENÈ

123863. - *Attesa del sogno* (S-T). Testo di G. Improva. L. 5,-123864. - *Iddio Signore* (C-B). Testo di A. Capasso. L. 5,-

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

LA REVUE
MUSICALE
PARIGILA MUSICA
NELL'ESPOSIZIONE DEL 1937NUMERO
SPECIALE DEL
15 GIUGNO

CONTIENE:

- 1°) Un programma dettagliato di tutte le manifestazioni musicali e liriche che si svolgeranno durante l'Esposizione;
- 2°) Articoli riguardanti tutte le questioni trattate nei diversi Congressi, di carattere musicale, che si terranno durante l'Esposizione;
- 3°) Informazioni precise che permetteranno ai visitatori di orientarsi nell'Esposizione, per quanto riguarda la musica, tra gli oggetti esposti;
- 4°) Notizie sui principali compositori dei quali si eseguirà un lavoro nei concerti, teatri o spettacoli all'aria aperta, nel quadro dell'Esposizione.

Questo NUMERO SPECIALE sarà non soltanto una Guida indispensabile a chi vorrà visitare l'Esposizione senza nulla ignorare di quanto l'industria apporta di nuovo alla evoluzione della musica; ed a chi vorrà fare una scelta giudiziosa tra le molte manifestazioni musicali, ma sarà una testimonianza dello stato attuale della musica sotto il punto di vista dell'arte, della sociologia e dell'industria.

Disegni, piani, informazioni illustrano il fascicolo venduto a Fr. 12, prezzo accessibile a tutti.

Inviare richieste all'Amministrazione della « Revue Musicale »,
70 Av. Kléber - Paris.

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ P. A. MOLINA

CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da
stampa e da scrivere - andanti,
mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

y

SEDE

MILANO

VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920

Stabilimento: VARESE - Telefono 10-28

IL MUSICISTA

ORGANO UFFICIALE DEL SINDACATO
NAZIONALE FASCISTA DEI MUSICISTI

esce il 30 di ogni mese

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

ROMA

Via Toscana, 5

DIRETTORE: GIUSEPPE MULÉ

DIRETTORE RESP.: ALBERTO GHISLANZONI

Un numero L. 1.50 - Arretrato L. 3

PREZZO D'ABBONAMENTO

Per l'anno: L. 16 (Per gli iscritti al Sindacato Musicisti: L. 8).

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: **MILANO** ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,50 ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,—
 ESTERO L. 2,— VIA BERCHET, 2 ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—
 (oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

G. FARA. — Caratteri musicali: Puccini	Pag. 205
RIVISTA DELLE RIVISTE: Profilo di Hindemith. - Decadenza di Giuditta Pasta. - Italia. - Estero	» 213
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Il 3° Maggio musicale Fiorentino (A. DAMERINI). - Le feste stradivariane a Cremona. - Lettera dalla Germania (A. BRÜGGEMANN)	» 217
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica strumentale da camera. - Musica eseguita	» 230
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	» 236
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	» 240

BRANO MUSICALE

E. CARABELLA: *Giro tondo dei fanciulli*, Piccola Suite per Pianoforte.

DITTA

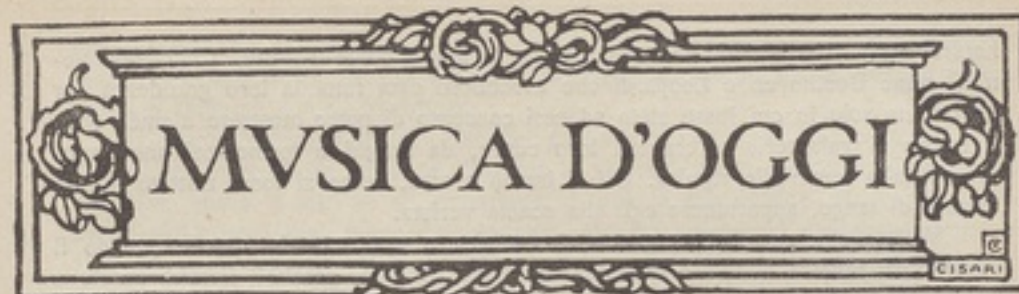
LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
 MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI
 ED ACCESSORI PER FOTO-
 GRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE
 DELLE MIGLIORI MARCHE



CARATTERI MUSICALI

P U C C I N I

L'omaggio di un articolo su uno dei musicisti a noi più cari, in cambio d'un fiore offerto da mano gentile.

In fatto di etnofonia non è, almeno per me, più tempo a cartelle da taccuino; ma tempo ad altro, ed io a quest'altro attendo. Nel mentre, per cambiar fatica, ch'è il mio modo di riposare, e per non perdere la mano all'articolo breve, da rivista, verrò tracciando, a intervalli, alcuni « caratteri musicali » di quei compositori dei quali volta per volta l'estro mi suggerirà il nome. Mi suggerisce oggi, per via di altri studi, quello di *Giacomo Puccini*.

A' pianto quando Luigi Torchi, pure in tutta probità, criticò con eccessiva severità la sua opera d'arte. In tutta probità, ch'è Luigi Torchi non vedeva più che attraverso lenti wagneriane e come scrivendo musica fatalmente inciampava in temi e svolgimenti wagneriani, così, criticando, pur da altissimo seggio, cadeva negli errori in cui cadono tutti quelli che giudicano osservando da un unico punto di vista, spesso il peggiore per poter giudicare di certi fatti d'arte. Le lenti wagneriane erano, in questo caso, le meno adatte.

A pianto anche, Giacomo Puccini, quando, più tardi, si vide fatto oggetto di un chiassoso attacco malamente giustificabile. Ma avrebbe finito col ridere, io credo, se avesse potuto vedere, come noi abbiamo visto, il giochetto ripetersi sempre più monotono, piccino, insulso. Sempre più rabbiosetto man mano che gli autori di simili attacchi hanno visto la fama di Giacomo Puccini salire in alto e la loro misera personalità impantanarsi nella propria rabbia senza più speranza di vedere il sole.

Gli fu rinfacciato, a Puccini, di non essere italiano e fu l'ultimo, col Mascagni, che lo fosse realmente. Si disse che non sapeva cantare e fu l'ultimo, sempre col Mascagni, che ancora sapesse cantare. Il nottambulo à osservato che Puccini e Mascagni son quasi le ultime voci che si cantarellano. Gli si imputò come capo d'accusa di essere un campagnolo galante. Non tutti, è vero, possono essere campagnoli rudi come lo fu Verdi, ma la galanteria, quando non si à la

natura del genio di Busseto, non guasta, neppure come uomini. Ci furono uomini come Beethoven e Leopardi che avrebbero data tutta la loro grandezza per un minuto solo in cui fosse stato ad essi concesso di poter mostrare a nudo tutto il tesoro di galanteria ch'era nel loro cuore, da lunghi e tormentosi anni compresso dalla femminile ripulsa. Gli si lanciò contro, come si fosse trattato di una manata di fango, appartenere egli alla scuola verista.

Verista che cosa? Il soggetto, la musica o entrambe le cose? Quando il Monteverdi musica il dolore di Arianna, riesce sublime, perchè? Perchè parole e musica si fondono insieme e riescono ad esprimere, con un mezzo che non è la realtà stessa, la verità del dolore. Così Mozart della figura di Don Giovanni, così Bellini della Norma, così Verdi di Otello e di Violetta, così Puccini di Mimì, Mascagni di Santuzza.

C'è, è vero, una definizione scolastica per la quale Giulio Cesare, per esempio, sarebbe classico, Maria Stuarda romantica, Margherita Gautier verista. A parte la scolasticità di una così barocca divisione, come se Giulio Cesare, Maria Stuarda, Margherita Gautier non siano, o storicamente o artisticamente persone vive, quindi vere; a parte ciò, tale classificazione degna di far parte di un catalogo giudiziario o di una biblioteca, non riguarda il musicista e la sua musica.

Musica classica e musica romantica, passi. Descrittiva, imitativa, impressionistica, passi ancora. Ma verista! Intanto i dizionari di termini musicali, appollaiati su i rami più o meno alti del sapere, ripetono allegramente come tanti pappagalli le parole mandate a memoria dall'uno all'altro, ma continuano a tacere su questi vocaboli come su tante altre cose. Tanto che è una vera pietà! Ma torniamo a Puccini.

Gran danno essere chiamati veristi e trovarsi fianco a fianco con un Zola, un Dumas, un Leone Tolstoj, uno Chopin, un Bizet, un Mussorgsky!

Ma il Puccini fu verista, se è pur vero che musica verista voglia dire qualche cosa?

Il Torchi a proposito della *Tosca* scrisse: « La canzone del pastore — complimenti alla sua voce che dalla campagna romana giunge così squillante fin sotto Castel Sant'Angelo — riposa su di un piccolo effetto verista, l'unica sua risorsa: l'alterazione del quarto grado della gamma musicale. ». Ma se il povero Torchi vivesse, rimarrebbe non poco sorpreso di apprendere che non la sola alterazione del quarto grado della scala è effetto verista, e non capisco perchè abbia da esserlo, ma tutta la canzone del pastorello è « vera » e che giunge da ancor più lontano che il Torchi non supponesse. Un mio egregio collega di Berlino, il musicologo dott. Heinrich Muller, mi pregò, per alcuni suoi studi, di interrogare il Puccini proprio su il canto del pastore di *Tosca*. Ecco ciò che il compositore mi rispose in proposito: « Il canto del pastorello di *Tosca* è un canto campagnolo toscano, anzi lucchese. Siccome i lucchesi (pastori) vanno, specialmente nella campagna romana e io li ho trovati anche in maremma, dopo Orbetello, ho creduto bene dare questo canto nostro a un pastorello che transita da Roma... ». Caro e grande artista, fu questo forse il tuo unico tocco verista! Quanto poi all'ironica osservazione sulla potenza della voce di un pastorello che dalla campagna romana giunge fino al Castel Sant'Angelo, à la stessa consistenza che ànno le pareti di

una prigione da palcoscenico. Perchè allora non meravigliarsi che il volterriano Mario non fuggisse da un castello di carta? Ma con tali premesse, perchè perder tempo a criticare il melodramma?

O' detto, a proposito del canto del pastore, essere forse l'unico tocco « verista » del compositore lucchese. Ma per la verità bisogna confessare che, anche più lievi, qua e là altri se ne incontrano in tutta la sua musica. Ma quanto idealizzati dall'aristocratica mano del maestro! Mentre Gustavo Charpentier, volendo fare del vero verismo, nella sua *Louise* trascrive fedelmente, ma piattamente, i diversi gridi dei rivenditori parigini, anche dei più ignobili; il Puccini, nel secondo atto della *Bohème*, tutto il movimento del « Quartiere latino » idealizzò anche in ciò che poteva esserci di più verista, e il richiamo del venditore di giocattoli riprodusse intonandolo meravigliosamente al colore di tutto il quadro.

Il Torchi però, attardandosi nell'esame di *Tosca* à avuto il torto, grave torto in uno studioso di Wagner, di contentarsi della lettura dello spartito per canto e piano. Capisco, dura necessità del tempo, che allora non era facile procurarsi le partiture pucciniane. Ma un conoscitore com'era il Torchi ben sapeva e c'insegnava che se il *Matrimonio segreto* può essere giudicato da una riduzione pianistica, per un'opera moderna bisognava andar cauti, anche se quest'opera è chiara, semplice, senza grovigli tematici. Bisogna, nel valutare dell'efficacia dei temi, tener conto del colore strumentale. Il Berlioz, che se ne intendeva, mi si concederà, a proposito di un semplice bicordo di clarinetti usato dal Gluck nell'aria di Edipo, esclama: « Pongansi in luogo dei clarinetti due oboi, e l'effetto rimarrà distrutto ». Il lettore intelligente moltiplichi gli esempi a piacer suo e dica, se quando il Torchi affermi la povertà di questo o quel tema come ad esempio quello in tempo tagliato a fine di pagina 206 e quello in quattro quarti a principio della pagina 240 dello spartito per canto e piano, dica se io, che non mi intendo di povertà o ricchezza di temi, ma che è sempre creduto che l'importante fosse il giudicare della loro efficacia, del carattere, dell'aderenza all'idea da esprimere, non sono nel vero dicendo che se il Torchi li avesse valutati nella loro veste istrumentale, pag. 293 e 341 della partitura, li avrebbe giudicati altrimenti e cioè, come noi e il pubblico, efficacissimi.

Ma il Torchi, ch'era in vena d'ingiustizie, al Puccini accolla anche il rullo dei tamburi con il quale si chiude il secondo atto. Bella o brutta non fu una trovata del Puccini, ma uno spontaneo suggerimento del dramma e per grazia d'arte fu buon suggerimento. Una sovrapposizione di temi, uno svolgimento di colori orchestrali, avrebbe potuto mettere in mostra tutta l'abilità, tutto il genio, se si vuole, del musicista padrone e innamorato del gioco sonoro, ma con quale rendimento artistico, con quale aderenza al dramma?

Al Puccini fu rimproverato di aver guardato nelle partiture straniere, specie francesi. Rimproverato! Perchè? Giovanni Sebastiano Bach aveva ben studiato la musica italiana, Weber, il proclamato fondatore dell'opera tedesca, Meyerbeer, Wagner, nonostante le sue requisitorie italofoche, avevano fatto lo stesso. Bellini oltre al Rossini aveva studiato Beethoven; Chopin conobbe la musica di Bellini; Verdi studiò Wagner. Ebbene, che prova, che infirma tutto questo? L'importante è che ciascuno di essi rimanga, nella sua essenza sentimentale quindi nazionale, quello che natura à voluto. Puccini è rimasto Puccini, fino all'ultimo e questo è l'essenziale. È rimasto se stesso nell'ossatura prima, nel modo di costruire il

recitativo, nel modo di melodiare, nel genere dei tempi, nel gioco delle frasi ornamentali, nell'armonizzazione, nello strumentale. Qual'è quell'orecchio appena appena musicale che non riconosca subito in una anche breve frase musicale lo stile pucciniano? A studiato le partiture degli altri, ammettiamo anche in prevalenza quelle straniere. Ne è tratto profitto. Ma tutto ciò è naturale, è logico, è inevitabile. Nelle arti come nelle scienze, come in qualsiasi altro ramo dello scibile umano. Lo studio del presente e quello del passato. Talvolta i frutti di tale studio presero sapore arcaico. Carducci e le sue *Odi barbare* informano più spesso del presente; raramente suggerirono passi arditi verso il futuro. Puccini non fu certo di questi ultimi, ma le sue creature son così piene di una così fresca fragranza da far pensare che molto tempo passerà prima che alcuna ruga si scavi nel loro volto.

« Musicista democratico, ecc., come una sartina, ignorante, elegante, sentimentale ». Anche questo, dopo la censura del Torchi, fu con improntitudine detto, mettendo assieme una frase infelice.

Democratico! Già, non scriveva per li falsi dei dell'aristocrazia. In tutta umiltà andava verso il popolo come Benito Mussolini, supremo conoscitore e Duce di anime e della psicologia dei popoli, comanda sia fatto. Non umiliando l'arte al gusto volgare, ma non rendendola inaccessibile, cioè fredda sterile inutile all'anima del popolo. Accostandosi a quest'anima, che è quella di tutti, e toccandone le corde più nobili in modo da renderle sempre più sensibili al bello al sano al buono, che son tutta una cosa.

« Ignorante come una sartina ». Non più tardi di ieri, mentre io entravo, uscivano, dalla libreria che è meta delle mie serali passeggiate, un giovanotone in grigio-verde e una snella sartina, con sotto il braccio il loro bravo pacchetto. Il mio piccolo libraio, mi venne incontro con la solita foga dicendomi: « A visto quelli là? uno à comprato Carlyle, l'altra Nietzsche ». Chi può fidarsi delle apparenze?

Il Puccini ignorante? Di musica no di certo. Di lettere straniere! Gran guaio per un musicista! Meno male che il Puccini aveva di che consolarsi stando in compagnia non dico del nostro grandissimo Verdi, che non fu certo un erudito, ma specialmente di musicisti stranieri fra i quali Bach e Beethoven. Rossini e Verdi non conobbero il tedesco, eppure furono tali geni da scrivere certa musica che troppi, che pure potrebbero vantare pratica di più lingue, nonchè scrivere non arriveranno mai neppure a capire per intero. Dico di più. O' l'impressione che essendo la musica arte di sentimento più che di pensiero, un troppo forte bagaglio di erudizione nocchia più che non giovi. Se non inaridire freni almeno l'estro, la spontaneità, e in luogo della ricca vena montanina si abbia la sapiente dosata stilla della chiavetta, se non addirittura del contagocce.

Elegante, sentimentale. Quando l'eleganza non smodi in effeminatezza, è qualità superiore, ma non la sapevo attribuito specifico della sartina. Quanto al sentimento, grazie al cielo non è prerogativa del solo Puccini e povero quel musicista che non à sentimento. Ma che importa giocar di parole quando si è arrivati al punto di istituire un parallelo fra Puccini e Strauss e dirle due manifestazioni di uno stesso momento dell'arte contemporanea... Già, come epoca. Ma quanto lon-

tane l'una dall'altra, quanto diverse queste due manifestazioni di arte musicale! Strauss prevalentemente musicista nel senso tecnico della parola, corrode, dilaga, allaga, sommerge con la sua sinfonia il palcoscenico. Gran Guignol musicale? Forse. Sorprende, stordisce, non commuove mai. I nostri nervi ne possono essere scossi, ma il nostro cuore non ne è neppure sfiorato. Quando à voluto abbandonare la tromba e la gran cassa per il flauto o la viola ce ne siamo accorti. Orchestra mastodontica in apparenza, rabbiosamente anelante al verismo, di quanto inferiore nella realtà della cosa, all'orchestra del grande Riccardo. È sempre così, del resto. In Francia dopo Napoleone il grande, Napoleone il piccolo. In Germania dopo il grande, il piccolo Riccardo. Tanto il piccolo Napoleone che il piccolo Riccardo fanno il colpo di stato o il colpo di grancassa, ma svanito il rumore, che ne resta?

Giacomo Puccini più artista che musicista, non sorprende, non stordisce mai, ma commuove sempre. La sua orchestra non rompe mai gli argini del palcoscenico, ma, com'è sempre stato della buona scuola italiana, fino a Verdi, fino a Mascagni, il palcoscenico resta la ragione prima ed essenziale dell'opera in musica, e non deve quindi mai essere sommerso dall'orchestra. Questo del resto à predicato anche lo stesso Riccardo, il grande, s'intende.

Puccini « galante » si cimentò in prova che richiedeva sopra tutte le altre qualità, sicurezza della propria indipendenza di « carattere » musicale. Prova tentata con fortuna rarissime volte. Citiamo il caso Rossini che accoppiava il *Barbiere* di Paisiello e l'eccezione del *Faust* di Goethe musicato felicemente da Berlioz, Gounod, Boito. Puccini osò mettere in musica la *Manon* del Prevest mentre un'altra simile girava fortunata il mondo. E la prova riuscì felicemente perchè il « galante » Puccini contrapponeva ai deliziosi ricami massenetiani, uno slancio di calda passionalità italiana. Ma il Puccini artista più che tecnico della musica, e non mi ritraggo, si rivela in pieno nel suo capolavoro, la *Bohème*. È ormai della storia come il Puccini musicasse quest'opera in completo stato di grazia. Preso il tema iniziale dell'opera da un capriccio sinfonico che aveva composto per il lavoro di licenza del Conservatorio di Milano, proseguì poi rapidamente precedendo l'opera dei librettisti, fissando l'idea musicale su parole purchessia. Un gustoso saggio di questa febbre del comporre di Puccini, ce lo à dato il dott. Ernesto Paolone nel fascicolo di ottobre del 1935 di *Rassegna Dorica* di Roma, ove à illustrato una pagina autografa, ora posseduta dalla gentile signora Margherita Riganti di Pesaro, ove il maestro lucchese, in attesa dei versi che per lui apprestavano Illica e Giacosa, aveva già fissato con parole da lui stesso inventate, tutto l'inizio del duetto del terzo atto « Addio dolce svegliare alla mattina ». Perchè all'artista urgeva fissare il pensiero musicale che per lui meglio esprimeva la situazione e i sentimenti delle persone in quel tale momento di quella tale situazione. Non il gesto, non la parola per sé stante, che potrà anche essere un modo di comporre esatto, ma quasi mai sentito. È vero che c'è della critica capace di esaminare non solo come son musicate parola per parola, ma persino sillaba per sillaba e trarne speculazioni di questo genere: nella prima romanza di *Tosca*, « Recondite armonie » urta l'accento lungo sull'u del verso « È bruna Floria l'ardente amante mia ». Si vede che per così ben costrutte orecchie sarebbe stato meglio che il Puccini avesse spostato l'accento facendo della parola « bruna » una parola tronca. Miserie!

Non la parola ma il momento, la passione in quel dato momento, ecco quel che conta musicare sopra tutto; è quello che Puccini ha fatto mirabilmente sempre o quasi. Quasi perchè c'è nel finale della *Tosca* un movimento di danza in 2/4 che nonostante il « Largo con gravità » ed il colore strumentale, flauto nella regione grave e clarinetto in *la*, non spiega la sua presenza in tal momento, neppure scusato da ricordi di altri momenti dell'opera. Come non sono quasi spiegabili uno o due movimenti di altre musiche che intaccano l'unità dell'opera pucciniana. Ma chi oserà gettare la prima pietra quando ricorderò che lo stesso sublime catanese ricordò, per non citare altro, il festoso *Barbiere* nella dolcissima *Son-nambula* e nelle stessa opera trasfusa qualche musica da lui già composta per un *Ernani* che non ultimò? Ma come Bellini resta nella sua interezza, sublime, così il Puccini artista, profondamente umano e poeta, si leva tanto alto da non farci più scorgere queste piccolezze.

Anche nell'ultima scena di *Manon* ricorre un tempo di danza, di minuetto. Ma qui, al contrario che in *Tosca*, è tocco da artista. Ricordate uno dei pochi tratti geniali di Gluck? Nell'*Ifigenia in Tauride*, quando Oreste divorato dai rimorsi si assopisce? Benchè egli dica *La calme rentre dans mon coeur*, l'orchestra, dominata dalla sonorità della terza corda delle viole in un mormorare ostinato, continua a far sentire l'agitazione, i singhiozzi, il ricordo dell'orrore della scena precedente. *Manon* redenta dall'amore, sì, non può però cancellare tutta la sua vita frivola e spensierata e nella sua povera mente ottenebrata dalla morte vicina è ancora la lievità di un insulso minuetto che torna! Mi vien voglia di esclamare col critico: E badate, io riferisco, non interpreto!

Puccini verista! Dove? Quando? Dove sono i brani di musica imitativa? Se noi guardiamo in tutta la sua produzione, ce ne saranno tanti da contarli con una mano. La neve che cade. Il grande Riccardo ci avrebbe dato tre quarti d'ora di magnifico sinfonismo imitativo. Puccini ne colorisce il grigiore uniforme e sconsolato. Tocchi musicalmente lievi, artisticamente, poeticamente profondi.

Margherita Gautier, Mimì. Entrambe donnine del mondo obbligato all'allegria anche quando la fame stira lo stomaco e il pianto arriva alla gola e al ciglio senza poter rompere in singhiozzo, muiono tistiche. Giuseppe Verdi, che già aveva toccato la lira per dare nuova passione alla infelice sposa di Messina, ancora più dolce ha reso la sua voce per cantare la miseria di Margherita Gautier che neppur l'amore redime di fronte alla società. Ma la natura possente del cantore d'Otello, qua e là irrompe con irrefrenabile slancio e nell'ultimo atto, ove pure è ogni sforzo a smorzare i troppo vivi accenti, non può stare alle mosse e nella dovizia musicale aggiunge melodia a melodia, pezzo a pezzo, a solo, duetto, terzetto, culminanti con l'alto canto: « Gran Dio morir si giovine » forse eccessivo, anche nella figurazione melodrammatica, per una donna con i polmoni consumati. Giacomo Puccini, troppo meno ricco di vena musicale che non fosse il genio di Busseto, lo uguaglia in statura artistica. Quando si alza la tela su l'ultimo atto di *Bohème*, nonostante il pieno dell'orchestra che ripete il tema iniziale dell'opera, che al primo atto è proposto solo dai fagotti, violoncelli e bassi, nonostante questo pieno, nonostante il fuoco di fila dei motti, dei lazzi, c'è qualche cosa che ci dice come tutta quest'allegria sia falsa, voluta, forzata. C'è della

stanchezza, il presentimento di ciò che sarà. E la miseria che nel primo atto è coperta dalle gioconde risate, qui entra fredda e implacabile. Il musicista di fronte alla morte, più squallida per la piccolezza della preda, una piccola cosa che si chiamava Mimì, non dimentica un istante che l'arte deve sovrastare sovrana. I tocchi musicali si fanno sempre più lievi fino a tacere del tutto. È il grande dolore di chi resta di fronte a chi parte. Una nota, anche una sola nota avrebbe distrutto quella gran cosa che è l'arte. Una sinfonia orchestrale, lo slancio vocale ci avrebbero rivelato forse un grande musicista, ma la poesia sarebbe svanita. Quanta umanità, intima, vera, sì, vera, nell'ultima scena di *Bohème*! Verista! Benedetto il verismo che ci mette tanta poesia nell'anima e ci fa spargere tante dolci lacrime con Rodolfo, su la morte di un piccolo essere come Mimì, profumo di fiore di primavera che il primo gelo appassisce. Verismo, umanità, poesia che, come quella del grandissimo di Recanati, ci metterà un po' di malinconia nell'anima ma ci renderà migliori.

L'opera tutta di Giacomo Puccini si basa su questo principio: toccare le più intime fibre di umanità che sono nel nostro cuore. Di ciò compreso, è rara la pagina ove il musicista, allontanandosi dall'umanità, tenda allo sfoggio di bravura tecnica, alla preziosità armonica o strumentale. Quando si parla di colore, di stile pucciniano si parla di cosa più intima che oggi la parola non indichi. Si parla cioè dell'umanità stessa, del modo di sentire e di essere, della essenza della natura del maestro lucchese. « Lo stile è l'uomo, è l'artista » questo un tempo si intendeva per stile. Puccini non si preoccupò troppo, come troppo non se ne preoccuparono i suoi grandi precursori, della originalità assoluta, ben sapendo che basta essere se stessi. Che basta l'essere nato da quella tale famiglia, avere il naso di quella tale forma, gli occhi di quel tale colore, la crescita dei capelli in quella tale proporzione, quel tale accento, quel tale timbro di voce, quel tale grado di emotività, perchè dicendo la vecchia parola che regge tutto il mondo: amore, la si rinnovi facendola propria, personale, di se stessi, pur essendo di tutti.

Ecco il grande segreto per il quale aprendo le partiture pucciniane, anche le ultime, le più tecnicamente elaborate, rimaniamo sorpresi della loro chiarezza. C'è del bianco, è un'oasi di pace nella moderna bufera. Chiare appaiono le linee dei diversi strumenti. Logico il loro svolgimento, il loro cominciare e finire come i personaggi di una ben costruita commedia che entrano e escono dalla scena a tempo e luogo, sempre per una ragione evidente, essenziale. Nulla di ricercato, di voluto, di drogato. Non un diesis o un bemolle che non risponda a un bisogno intimo di espressione umana. Ecco il gran segreto per il quale ascoltando Puccini si sorride, si è in angoscia, si piange con i suoi personaggi.

Non ricordo dove è letto di malintesi e diffidenza fra compositori e pubblico. L'una e gli altri, se pure ci sono, dipendono tutto da compositori che, ripudiati dal popolo per frigidità come le spose nel diritto romano, si son dati alla critica gettando mele fradiciose su la granitica mole della musica dell'ottocento. Ma da parte del pubblico, me ne rendo garante in tutta sicurezza, non vi è malinteso nè diffidenza di sorta. Basta non mettersi la maschera in volto, non contraffare la propria voce e i propri sentimenti. Dire quel che è nel cuore e come dal cuore viene e il pubblico si affiderà all'artista senza malintesi, senza diffidenza, la mano nella mano, gli occhi negli occhi. Se non si è nulla da dire, se nulla si sente, è meglio

tacere. Dicendo: t'amo, se non è sentito, potrò ingannare una fanciulla, dieci ammalizzate signore, mai un pubblico.

Puccini ebbe sempre qualche cosa da dire. Una passione, un dolore, un fremito di passione o di dolore, che non sono perchè non possono essere, nè aristocratici nè democratici, nè regali nè borghesi, ma semplicemente, profondamente umani. E Puccini queste piccole grandi cose disse sempre da poeta, perchè poeta fu sempre, anche nella sua vita intima, dall'amore alla sorella che vestiva il velo monastico, alla sua tragica fine in cui alitò sublime assillante il pensiero di non poter mettere la parola fine alla ultima creatura della sua arte.

GIULIO FARA.

COMPOSIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER VIOLA

G. ALESSANDRI	
E. R. 1837. - <i>Esercizi e Letture per Viola</i> ad uso dei violinisti del compimento medio L. 8,—	E. R. 123. - <i>Idem. Parte 3ª. Studi con Pianoforte</i> L. 12,—
E. R. 1633. - <i>La Tecnica della Viola</i> L. 8,—	F. FIORILLO
M. ANZOLETTI	
E. R. 121. - <i>12 Studi, op. 124</i> L. 8,—	E. R. 94. - <i>36 Studi (Consolini)</i> L. 7,—
E. R. 975. - <i>12 Studi, op. 125</i> » 8,—	F. GIORGETTI
G. S. BACH	
E. R. 1058. - <i>Sonate e Partite (Consolini)</i> L. 7,—	E. R. 160. - <i>Metodo, Op. 34 (Consolini)</i> L. 12,—
E. R. 159. - <i>4 Suites, dalla Viola da gamma (Consolini)</i> L. 6,—	R. KREUTZER
E. R. 1022. - <i>6 Suites, dal Violoncello (Polo)</i> L. 8,—	E. R. 117. - <i>42 Studi, Trascrizione (Consolini)</i> L. 10,—
A. B. BRUNI	
E. R. 90. - <i>Metodo, seguito da 25 Studi (Consolini)</i> L. 6,—	G. PALASCHKO
B. CAMPAGNOLI	
E. R. 114. - <i>41 Capricci, Op. 22 (Consolini)</i> L. 7,—	E. R. 392. - <i>12 Studi, Op. 62</i> L. 6,—
E. R. 115. - <i>7 Divertimenti, Op. 18, dal Violino (Consolini)</i> L. 6,—	E. R. 593. - <i>15 Studi, Op. 70</i> » 6,—
E. CAVALLINI	
E. R. 122. - <i>Guida per lo studio elementare e progressivo (Consolini), Parte 1ª e 2ª (unite)</i> L. 10,—	E. R. 962. - <i>15 Studi facili e melodici, 1ª e 3ª posizione, Op. 87</i> L. 8,—
E. POLO	
E. R. 920. - <i>Scale in tutti i toni a 2 e 3 ottave, arpeggi e scale di terze</i> L. 5,—	
E. R. 439. - <i>30 Studi a corde doppie, progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione</i> L. 8,—	
P. RODE	
E. R. 119. - <i>24 Capricci nelle 24 tonalità, dal Violino (Consolini)</i> L. 7,—	
P. ROVELLI	
E. R. 120. - <i>12 Capricci, Op. 3 e 5 (Consolini)</i> L. 5,—	
R. SABADINI	
E. R. 1801. - <i>Esercizi preparatori alle doppie corde</i> L. 8,—	

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO



Profilo di Hindemith

Paul Hindemith ha ora quarantadue anni, una solida e alta estimazione, e non desiste dall'ampliare la sua cultura in ogni campo dell'arte. Ha una logica inesorabile. Pensa e parla con amabile malizia. Sulla musica, come sulla poesia e la pittura, ha punti di vista concreti, realistici.

In articoli recenti nelle riviste *Der Auftakt* di Praga e *Modern Music* di New York, H. Stuckenschmidt ha descritto l'assillante studiosità di lui. Era già un maestro di fama mondiale e volle ancora prender lezioni di scienza musicale. I suoi discepoli sentono in lui non il maestro lontano e superiore ma il collaboratore, un anziano discepolo. Ha perciò un numeroso stuolo di allievi non fanatici, ma convinti.

Una caratteristica della sua persona è l'allegria, sostenuta e arguta. Sorride volentieri, ma non perciò sfiora la superficie delle cose, anzi le penetra intimamente, e ne ricava verità essenziali e schiette. Eccellente violista, conosce quasi tutti gli strumenti.

ebbe umili natali ad Hanau, città non lontana da Francoforte, e cominciò a conoscere i più vari stili musicali. L'esperienza formò dapprima il suo mondo intellettuale. Più tardi comprese il valore ideale della letteratura, della poesia. Fin dall'inizio fu un professionista della musica. E l'esperienza personale rimase guida del suo operare. Perciò non accolse neppure un istante le tendenze della musica a programma o dell'impressionista. Ogni forma della musica, ogni mezzo d'espressione, ogni tecnica e stile era da lui pensato e vagliato.

L'eccezionale facilità della mano gli consentì di produrre rapidamente e continuamente. Da giovane poté scrivere per la camera, per l'orchestra, pel teatro. Più tardi trattò il coro. Per questo fatto la sua polifonia serba il carattere strumentalistico più che vocalistico.

Tanta facilità fu cagione, com'era da attendersi, di opere deboli e manierate, accanto alle ispirate ed elaborate. Poiché alle sue audacie irridevano gli accademici, egli rispose con pezzi ironici e spassosi, i quali, malgrado la naturale inclinazione di lui all'umorismo, restano tuttavia poco numerosi. Le ostilità non

determinarono cedimenti o esasperazioni nella sua condotta artistica. Le opere più recenti mostrano la continuità e la maturità delle caratteristiche prima rivelate col ciclo di *Lieder Das Marienleben*, con l'oratorio *Das Unaufhörliche*, con l'opera *Cardillac*.

Il concerto per viola intitolato *Der Schwanendreher*, eseguito anche in Italia, essendo solista lo stesso compositore, è del 1935. Il titolo deriva da un *Volkslied* del XV secolo. La composizione tematica elabora quattro antichi *Lieder* e svolge una specie di programma: un giullare, venuto da lontano in gioconda compagnia, esegue canzoni liete e tristi e danze, improvvisa, preludia, varia, fantastica. I tre tempi, condotti con una polifonia alquanto semplice nel confronto con le precedenti opere, strumentati con singolari raggruppamenti, recano reminiscenze di motivi tradizionali, ciò che era già avvenuto in altre composizioni, e fanno emergere il solista.

Del medesimo anno è la *Sonata per piano e violino in mi*, in due tempi, che non sembra cosa importante. Grande stima ha raccolto invece la sinfonia in tre tempi dell'opera *Mathis, der Maler*. Hindemith stesso ne ha scritto il libretto, svolgendo in sette scene leggendari episodi della vita del pittore tedesco Mathias Grunewald, vissuto nel Rinascimento. Tre scene si riflettono nella sinfonia, quelle che il Grunewald dipinse in una chiesa di Colmar, il Concerto degli angeli, la Sepoltura, le tentazioni di S. Antonio. Nel primo tempo è citato l'antico *Lied* « Tre angeli cantavano una soave canzone »; il secondo è come un doloroso *Lied*, che ricorda la *Marienleben*; il terzo evoca due corali gregoriani, *Lauda Sion* e *Hallelujah*. In questa musica si riconosce una certa chiarificazione dell'armonia hindemithiana, nel senso che alla atonalità è stato sostituito un ritorno alle tonalità basilari. La tematicità è invece rigorosamente cromatica, specialmente nell'ultimo tempo. L'istrumentazione sembra escludere arabeschi coloristici.

Fra le ultime composizioni è la *Trauermusik* per viola e archi, scritta l'anno scorso per la morte di Giorgio V d'Inghilterra, breve e complessa composizione, nella quale salmodisticamente risuona il corale che Giovanni Sebastiano Bach morente dettò a un suo discepolo: « Davanti al tuo Trono... ».

La decadenza di Giuditta Pasta

Che allo splendore artistico di Giuditta Pasta seguisse rapido un grave destino è sommarariamente noto. Ma quali furono i gradi, i modi, di tale decadenza, e le ragioni? A tali interrogativi risponde nel *Broletto*, rivista d'arte di Como, B. Lupo, con documenti di musicisti e critici e con ipotesi. Mendelssohn scriveva nel 1841: «Recentemente udii la Pasta nella *Semiramide*. Ella canta ora, specialmente nelle note di mezzo, così orribilmente stonato, che è un vero supplizio; naturalmente sono spesso irriconosibili le tracce stupende del suo grande ingegno, i tratti che svelano una cantante di primo ordine». Analogamente a questo severissimo giudizio, e di esso contemporaneo, è quello del *Reichstag* (1799-1860), il critico musicale della *Vossische Zeitung*: «Dopo le sue prime recite al Teatro Reale, noi abbiamo compreso di qual grandezza e di qual nobile natura sia la sua arte... Non dobbiamo esitare a riconoscere che la voce della cantante è divenuta malsicura, tanto da offendere l'orecchio, specie nei pezzi di assieme, che diventano una vera tortura. Ma le altre sue magnifiche qualità sembrano accrescersi nel diminuire dei pregi materiali della voce. Poiché la tenerezza, l'intimità, la profondità, il fuoco, l'altezza, la maestà della scena e del canto, unite alla meraviglia della tecnica — che, malgrado la decadenza del suo materiale, la cantante ci fa ancora ad ogni istante ascoltare — offrono un godimento artistico di cui, dall'epoca dei grandi cantanti, per più di mezzo secolo il palcoscenico ci aveva quasi totalmente privati. La parte meno riuscita, osiamo senz'altro dire interamente sbagliata della sua esecuzione, fu la prima cavatina, così nobilmente melodica, «Casta Diva». Quella esecuzione, pur non tenendo conto di tutte le stonature, non ci persuase; soltanto frasi e suoni isolati, come per esempio il *la* acuto, tradivano la grande maestra. Ma la grandezza dell'arte di Giuditta Pasta, il suo potere spirituale, si svelano là dove la dolce, sofferente Norma, si trasforma in una coltrice eroica, vindice degli Dei e degli uomini, esplodente nella passione, infine placata nell'espiazione».

Nel '41, all'epoca della *Semiramide* e della *Norma* berlinese, la Pasta aveva quarantaquattro anni, essendo nata a Saronno nel 1797. È lecito schierarsi con Mendelssohn e considerarla senz'altro vecchia in quegli anni? Una cantante di alta scuola a quell'età non è vecchia. Fattori estranei agli anni debbono dunque aver contribuito ad un così precoce decadimento vocale. Rifacendoci alle notizie raccolte dal Grove, apprendiamo come Giuditta

Pasta quindicenne fosse dotata di una voce robusta, sì, ma pesante, disuguale, durissima da trattare. Talune note le rimasero infatti, malgrado lo studio, l'esperienza e l'arte, sempre difficili. Anche al sommo della gloria la sua voce non rifluiva pienamente, se non dopo qualche scena: all'inizio dello spettacolo una velatura ne offuscava la bellezza e la fluidità. Un amico fedelissimo della cantante, il Micheroux, la dissuadeva dall'esordire a Napoli con la *Medea*, nel '26: «La stesura dell'opera è oltremodo bassa per voi. La vostra voce, nelle corde di mezzo è quasi sempre velata... Questo difetto è una qualità non solo preziosa, ma indispensabile per ottenere il magico effetto nelle inflessioni di una espressione tristemente affettuosa... per ottenere questo effetto, però, bisogna che l'orchestra non sia troppo sonora... Disgraziatamente questo frastuono dell'orchestra è costante quando canta *Medea*...».

Già nel 1816 gli *Annales* osservavano come ella avesse bisogno di animarsi maggiormente perché soltanto alla fine di qualche scena la sua voce aveva cessato di esser velata.

Queste testimonianze, fra le più significative, sono sufficienti a chiarire il mancato effetto della «Casta Diva» udita nel '41 dal *Reichstag*. La Pasta fu una Norma perfetta, e lo sappiamo dallo stesso Bellini, il quale se ne mostra ammirato, senza restrizioni. Sarebbe assurdo ammettere che, creatore della *Norma*, egli avesse potuto sopportare una «interpretazione interamente sbagliata» proprio della sua pagina melodica più perfetta e più ispirata.

Le gustose cronache veneziane del Locatelli, encomiastiche fino all'idolatria, recano tuttavia un piccolo, ma non inutile contributo alla soluzione del problema che ci siamo proposti. Dopo la *Norma* veneziana del 10 aprile 1834 il Locatelli annotava che la Pasta, la quale nella cavatina pareva in minor lena di prima, trovò continuando a cantare l'ordinaria sua forza.

La preoccupazione della «voce fredda», ecco il fastidioso se non grave scoglio, tale da pregiudicare, anche in una consumata artista, la spontaneità del canto e perciò la giustezza dell'espressione drammatica. Velatura, voce restia a scaldarsi: deficienze che si domano con lo studio e l'arte, ma che fatalmente ritornano nel trascorrere degli anni, e tanto più precocemente ricompaiono, accentuate, con la fatica di una vita teatrale troppo intensa, quasi febbrile, quale fu quella di Giuditta Pasta. Quella durezza, quella ribellione della voce, eran state sottoposte a suo tempo a severa disciplina. Scappa e Ascoli si incaricarono di portare a perfezione quella voce, che a ventiquattro anni non risultava peranco perfettissima. Malgrado la riconosciuta sua bellezza e potenza, malgrado l'ampiezza della gamma (dal *la* grave al *re* acuto) la voce di Giuditta Pasta

non sbalordì mai per eccezionali doti di fluidità, ma avvinse e trascinò le folle all'entusiasmo col fascino ben più raro di una potente espressività, messa al servizio di uno splendido temperamento drammatico e di un magnifico cuore d'artista.

Ardentissima nel lavoro, abusò delle proprie forze e qui sta la ragione principale, credemmo, del suo precoce decadimento vocale. L'arte sola, quella che oltre ogni materiale virtù canora l'aveva innalzata alla più bella gloria, salvò fino all'ultimo quella gloria stessa, anche in mezzo alle restrizioni, ai rimpianti del pubblico e dei critici.

Ella non parve mai paventare i pericoli di una tal prodigalità artistica. Cantava infatti per molti mesi consecutivi, apparentemente instancabile, senza concedersi soste né riposi. È stupefacente osservare e seguire la sua attività al culmine della carriera. Che i primi sintomi di un prematuro declino fossero già apparsi nel '34, parrebbe confermarlo il poscritto di una lettera del Botta diretta a una carissima amica della Pasta, la torinese Teofila Blanchier Colla. Leggiamolo: «Ella ha fatto bene a sgridare Giuditta perché non sa lasciare il teatro, ora che la sua gloria è arrivata al suo più alto grado. La esorti, salutandola caramente, a lasciarlo anche per parte mia, rammentandole che me l'aveva promesso nel suo ultimo passaggio per Parigi».

Lo stesso Grove ci conferma nella nostra supposizione, poiché, secondo quanto riferisce già nella stagione parigina del 1834, la Pasta «cantava calando anche un'opera intera». Nel '36 un prolungato riposo nella bella villa di Blevio, l'asilo amatissimo, aveva destato negli ammiratori di lei il non infondato timore che ella volesse lasciare definitivamente il teatro. Contro questa equilibrata e intelligente decisione sorsero da ogni parte le insistenze e gli inviti a riprendere il lavoro. E cantò ancora infatti all'estero, e fu Londra a riapplaudirla. Ma, ahimè, la voce della Pasta era quasi finita, dice il Grove. Pensate, a quarant'anni! Conveniamo che una tal precipitosa e anormale discesa non può trovare spiegazione se non nelle difficoltà congenite di un organo vocale. Superate ma non distrutte, quelle durezze, quell'antica ribellione logicamente ricomparvero nella stanchezza cagionata dalla troppo attività.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, fasc. 2° 1937.

EDIT.: A. Toscanini nel suo 70° compleanno. — A. EINSTEIN: *Ancora sull'«Aria di Ruggiero»*. — E. ALBINI: *Domenico Gabrielli, il Corelli del Violoncello*. — G. BENVENUTI: *Il manoscritto veneziano della «Incoronazione di Poppea»*.

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, aprile 1937.

A. CAPRI: *L'opera di Gluck*.

Il Musicista. - Roma, aprile 1937.

EDIT.: *Il nostro appello ai critici musicali* (Risposte di V. Raeli, M. Bellucci-La Sallandra, L. La Volpe). — CALAY: *L'origine della musica e della lingua*.

— maggio 1937.

LA DIREZ.: *Per un istituto nazionale di studi musicologici*. — A. GHISLANZONI: *Cultura fascista e musica*.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, maggio 1937.

V. RAELI: *Il ritorno di Perosi all'Oratorio con «Il sogno interpretato»*.

Rassegna Dorica. - Roma, maggio 1937.

N. MELCHIORRE: *Il Simon Boccanegra o il concetto di personalità nell'arte di Verdi*. — A. PERONI: *Toccate musicali*.

La Tribuna. - Roma, 12 e 13 maggio 1937.

I. PIZZETTI: *Spunti di critica verdiana: 1. Dall'Aida all'Otello. - 2. Otello (L'insegnamento di Verdi)*.

— 19 maggio 1937.

A. GASCO: *Buoni consigli inutili per i musicisti impazienti*.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1937.

J. ESTÈRE: *Riflessioni sul ritmo*. — J. Sazanov: *Molière e la danza*. — R. LANNES: *La solitudine di un danzatore*. — S. DUCOUT: *Il canto della danza*.

Le Ménestrel. - Parigi, 23, 30 aprile; 7 maggio 1937.

W. LANDOWSKI: *Dai balletti di corte ai balletti contemporanei*.

P. BERTRAND: *Una voce d'oltre tomba* (Diderot).

M. DANGE: *L'interpretazione della musica antica* (continua nel fasc. del 14).

Revue Liturgique. - Parigi, aprile 1937.

H. POTIRON: *Widor*.

Le Guide du Concert. - Parigi, 7 maggio 1937.

P. SOCANNE: *De Bériot*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio 1937.

A. OREL: *Un catalogo autografo di Brahms*. — R. GERBER: *Haydn e Mozart*. — W.

BOETTICHER: *Schumann nelle sue relazioni con Brahms*. — K. HERBST: *Psicologia della musica*. — H. LANGLEY: *T. Arne*. — H. FRANKE: *Il recitativo secco nelle opere di Mozart*.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 28 aprile, 5, 12 maggio 1937.

P. GRÜMMER: *Sulla musica solistica tedesca*.
H. WINGKELMANN: *Lo sport delle opere*.
P. GOLTHIER: *R. Wagner e Luigi II.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 16, 23, 30 aprile, 7, 14 maggio 1937.

E. BAND: *Sulla traduzione delle opere*. — B. WITT: *Musique su Maria Stuart*.
W. KRIENITZ: *F. v. Hansegger*. — W. ALTMANN: *Musica militare*.
W. ROSEN: *Opere postume di H. Wolf*. — W. KRONE: *Il cantante indisposto*.
G. MÜLLER: *Tecnica del respiro*.
H. SCHMIDL-GARBE: *Musica e movimento*. — F. HERZFELD: *R. Wagner e l'opera del mondo*.

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, maggio 1937.

M. AUER: *Bruckner, l'organo e R. Wagner*. — V. JUNK: *F. Schmidt*. — R. V. MOJSEVICS: *Impressioni di natura, immagini e opera d'arte*. — V. JUNK: *T. Streicher*. — M. UNGER: *C. Prohaska*. — P. RAABE: *Tre inedite lettere di P. Cornelius*.

Deutsche Musikkultur. - Kassel, maggio 1937.

W. STAUDER: *I nuovi compiti dei musicologi*. — C. BRESGEN: *Le relazioni della nostra generazione con la musica*. — J. RECHKE: *La storia della musica militare tedesca nel XVII e XVIII sec.* — M. SCHNEIDER: *Ricordo di Carl Stumpf*. — G. BECKMANN: *Lepoldo Mozart*.

AUSTRIA

Musica. - Vienna, maggio 1937.

F. APOLD: *Sulla musica d'insieme*.

Musica Divina. - Vienna, maggio 1937.

G. SCHAENSENBERGER: *Il canto a cappella*.

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, aprile 1937.

A. ALOYS-MOOSER: *I 70 anni di Toscanini*. — EDIT.: *I giovani compositori svizzeri: A. Marescotti*.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 aprile 1937.

H. JOACHIM: «*Massimilla Doni*» di Schoeck.
A. NEP: *L'anima degli strumenti musicali*.

15 aprile 1937.

J. HANDSCHIN: «*L'arte della fuga*» di Bach e la questione della sua reviviscenza.

1 maggio 1937.

H. DUBS: *Educazione musicale e necessità musicale nella Svizzera*.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, aprile 1937.

W. HUGUES: *P. Grainger, compositore cosmopolita*. — M. VARRO: *La duplice personalità dei grandi compositori*. — J. ROXSETH: *Antonia Bembo, compositrice sotto Luigi XIV*. (Di questa compositrice, forse appartenente alla nobile e famosa famiglia veneziana, la Biblioteca nazionale di Parigi ha recentemente acquistato parecchie partiture. Nacque forse a Venezia verso il 1670, studiò forse col Legrenzi. Si recò in Francia insieme con un suo amante probabilmente fra il 1690 e il '95. Luigi XIV la pregò dapprima come cantatrice. Abbandonata dall'amante, ottenne una pensione dal sovrano. Alloggiò nel convento di Notre-Dame des bonnes nouvelles. In quel ritiro riprese la composizione, coltivata negli anni giovanili, e presto offrì al Re una raccolta di sue musiche, intitolata *Produzioni armoniche della Dama Bembo, nobile veneta, consacrate al nome immortale di Luigi XIII il grande, re di Francia e di Navarra*. Tre dei quaranta pezzi della raccolta erano scritti per il matrimonio di Luigi, duca di Burgundia, con Maria Adelaide, principessa di Savoia. Cinque pezzi sono su testo latino sacro, uno su parole francesi, gli altri su testi italiani. La maggior parte è scritta per soprano; trentadue hanno il basso generale. Forse ella stessa cantava e s'accompagnava. Due arie sono accompagnate da due violini e basso cifrato. Vi sono anche due duetti per soprano, un terzetto per due soprani e tenori, con due violini, basso continuo, preceduto da un preludio strumentale. L'articolista descrive e cita anche mottetti, un *Te Deum*, ecc.).

J. YASSER: *Armonia medievale*. — J. A. KOUWENHOVEN: *Nuova luce sull'inno «Alla bandiera stellata»*. — W. TILLYARD: *Musica medievale bizantina*. — W. APPEL: *Prime musiche tedesche per clavicembalo*.



TEATRI

⊗ Al Puccini di Milano il maestro Castelmonte ha diretto tre rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* e di *Pagliacci*.

⊗ In occasione di un Congresso internazionale si è data a PERUGIA la *Tosca* (maestro Alvisi, la Parvis, Merino e Franci).

⊗ Un nuovo lietissimo successo ha riportato *Cecilia* di Don Licinio Refice a LECCE, diretta dallo stesso autore, principali interpreti la Cianci, Vidal, Sciacqui, Zangheri ecc. Allo stesso teatro, il maestro Antonicelli ha presentato *Tosca* (la Scuderi, Lugo e Reali) e *Rigoletto* (la Pagliughi, Franci e Merino).

⊗ L'*Aida* a FOGGIA (direttore Baroni) ha avuto ad interpreti la Scacciati, la Benedetti Masini, Guidi ecc.

⊗ A MODENA è piaciuta una nuova operetta del maestro Antonio Magni, dal titolo *Le nemiche di Adamo*; ed a TREVISO una commedia (*Sogno di Natale di un Balilla*) di P. M. Bianchin, con musiche del maestro G. B. Wolf-Ferrari.

Opere italiane all'estero

Con la rappresentazione del *Cyrano di Bergerac* di Alfano, al Colon di Buenos Aires il 24 maggio, può dirsi — dato il caloroso ed unanime successo — che nel massimo teatro dell'Argentina si sia rinnovato il trionfo dell'arte italiana.

L'opera, superbamente rappresentata, sia per quanto riguarda l'interpretazione orchestrale e vocale, sia per la sontuosità della messa in scena, è piaciuta moltissimo tanto al pubblico che alla critica. Innumerevoli le chiamate all'autore, al maestro Serafin che già — con esito parimenti lietissimo — aveva diretto il *Cyrano* al Reale di Roma, al tenore Mirassou, a Franca Somigli, a De Paolis, Romito, Vaghi ecc. Assai ammirata la regia di Carlo Piccinato.

Assistevano alla eccezionale prima il Presidente della Repubblica e tutte le principali autorità argentine e italiane.

Eccellente accoglienza ha avuto a Parigi all'Opéra Comique la ripresa del pucciniano

Gianni Schicchi, direttore Jean Morel, protagonista André Balbon, altri interpreti la signora Rolland e i signori Pujol, Morturier, Guénot, ecc.

La critica — registriamo il fatto con molto piacere perchè non spesso avviene nei confronti di opere italiane — si è associata unanime al gradimento del pubblico. Ne riporteremo nel prossimo fascicolo alcuni giudizi.

La *Fiamma* di Respighi, anche all'Opera di Stato di Vienna (ove si è data in serata di gala, l'8 c. m.), ha avuto entusiastiche acclamazioni, come già in molte città d'Italia, a Berlino, Budapest ecc.

Il maestro Wolfgang Martin, con l'orchestra del Filarmonici, ha saputo mettere in rilievo tutte le bellezze dello spartito. Egli è stato coadiuvato ottimamente, in palcoscenico, da un complesso notevolissimo di artisti. Impeccabile la messa in scena curata da Lotario Wallerstein.

Era in teatro un pubblico d'eccezione, dalla vedova del compianto autore, al Cancelliere Schuschnigg, all'on. Salata, al Principe Colonna ecc.

Da ricordare, infine, l'esito lietissimo che ha avuto a Filadelfia, a quel New Amsterdam Theatre, la nuova opera *Amelia al ballo* del milanese venticinquenne G. C. Menotti.

« In quest'atto comico, osserva un critico, c'è la vera e buona stoffa di un melodramma. Nella breve e succosa partitura si nota intera ed inconfondibile la personalità (sia pure in embrione) di un compositore che scrive secondo il suo estro e sa essere originale e moderno ».

⊗ Nuovo successo per *Campello* di Wolf-Ferrari, al Teatro dell'Opera tedesca di Berlino, con ventisei chiamate.

⊗ Il maestro Panizza è stato festeggiato dal pubblico e dalla critica durante la breve stagione d'opera italiana che ha diretto all'Opernhaus di Berlino.

⊗ Nel quadro delle grandi manifestazioni della settimana musicale di Dresda è andato in scena, a quell'Opera di Stato, il *Macbeth* di Verdi, accolto con molti applausi, anche per merito dell'impeccabile esecuzione.

⊗ A VIENNA (Opera di Stato) Gigli ha cantato per la prima volta all'estero nell'*Aida* entusiasmando l'uditorio. Altri interpreti la Nemeth, l'Anday, Sveds (baritono). Dirigeva Carlo Alwin.

⊗ Con *Lucia* si è chiusa la stagione italiana che il maestro Sauter ha organizzato e diretto a BERNA. Precedentemente si erano date *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Il Barbiere di Siviglia*.

CONCERTI

MILANO

⊗ TEATRO ALLA SCALA. — Direttore nitido e autorevole si è dimostrato il maestro De Vecchi in un interessante programma che comprendeva anche due applaudite novità: *Decima Legio* di Barbara Giuranna e *Rapsodia trentina* di Zandonai, delle quali già parlammo allorché vennero date in altre città. Nel *Concerto in mi bem. magg.* di Mozart e in quello in *la min.* di Schumann ha ottenuto un successo clamoroso il pianista Gieseking che ha dovuto concedere numeri fuori programma.

Il maestro Vittorio Gui ha successivamente diretto *Le Beatitudini* di C. Franck, nell'edizione integrale, con un complesso di valorosi solisti: la Elmo, la Palombini, la Carbone, Voyer, Ferrauto, Basiola, Pasero, Baronti; ed il pubblico ha ammirato il completo equilibrio delle idee, il sentimento e i mezzi di espressione del poderoso lavoro.

Erik Kleiber ha chiuso la breve stagione sinfonica, includendo nel suo programma, oltre il Poema contemplativo *Gethsemani* di Victor De Sabata, riudito con molto piacere, composizioni di Wagner, di Schubert, e la *Sinfonia in do min.* di Beethoven.

⊗ PIAZZA BELGIOIOSO. — Il primo concerto estivo è stato diretto da Votto con la cooperazione, in pagine di musiche teatrali, della Stignani, della Grandi, di Melandri, di Manichini e Zaccarini.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Sotto gli auspici della nota Associazione si è avuta una serata di musiche di Alberto Soresina e di Alceo Galliera. Del primo piacquero *Tre Movimenti in forma di Sonata* per violino e pianoforte ed alcune *Liriche*; del secondo un *Trio in fa diesis* e tre composizioni per canto e piano.

⊗ UNIVERSITÀ POPOLARE. — Ad un concerto riuscito assai bene, di musiche moderne francesi, nuove per l'Italia, hanno partecipato la clavicembalista Corradina Mola, organizzatrice della serata, la cantante Angeli Pili, il pianista Alfredo Rossi ed altri ottimi elementi. Tra gli autori interpretati: Schmitt, Milhaud, Aubert, Ibert, Landowsky, Rosenthal, Delanoy e Barraud.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo quelli del pianista Cavanna, per scopi benefici, al Conservatorio; del Trio Buffa-Mossetig-Tornaghi, alla Sala Sarmantini; del giovane compositore Lazlo Spezzaferri a Nuova Vita (piacquero particolarmente alcune *Liriche* e un pezzo per quattro violoncelli); ed inoltre una serata di musiche antiche e moderne di compositrici scomparse, all'Associazione Artiste e Laureate; lo spettacolo di danze di Chinita Ullmann e Carletto Thieben al Manzoni; il concerto, infine, datosi alla Casa di riposo dei musicisti.

ROMA

⊗ ADRIANO. — Molti applausi ha avuto, anche alla Capitale, il Coro della chiesa greca di S. Cirillo di Zagabria, diretto dal maestro Boris Komarewski.

⊗ RASSEGNA DI MUSICA CONTEMPORANEA. — Nel nostro fascicolo di aprile abbiamo dimenticato di segnalare, causa il grande numero di lavori eseguiti, il fervido successo ottenuto dalla lirica *Il tramonto* di Vincenzo Davico, ch'è apparsa una delle migliori della Mostra.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Nell'ultima udizione, l'Orchestra da camera romana ha eseguito assai bene una *Serenata* di Brahms, due bozzetti di Riccardo Storti, la *Suite Adriatica* di Nino Medin, ecc. — Ottimo il debutto di un nuovo Trio italo-tedesco (Arnaldi, Petroni e Grümmer).

NAPOLI

⊗ CONSERVATORIO. — Nel programma diretto dal maestro Ghione figuravano *Toccata* di Castagnone per piano e orchestra (solista Tita Parisi) e *Villanella* di Parodi, entrambe ben accolte.

⊗ SALA SCARLATTI. — Interprete l'orchestra romana da camera, diretta dal maestro Toffoli, piacquero *Largo* di Mulè, *Suite* di Tommasini, *Notturmo* e *Danza* di Porrino. — In altra serata tenne una importante conferenza il maestro Lualdi.

⊗ CONCERTI ORCHESTR. DI PRIMAVERA. — Nel primo della serie, diretto da Jacopo Napoli, con la cooperazione in alcuni pezzi della pianista Fabbri, ebbero buona accoglienza *Notturmo* (dalla « Bisbetica domata ») di Persico, *Siciliana* di J. Napoli, *Poema eroico* di Perrotta, *Sortilegi* di Pick-Mangiagalli ecc.

⊗ ACCADEMIA DI MUSICA. — Vivo successo della pianista Franca Marclano.

⊗ CAMERATA. — Si avvicendarono, lietamente accolti, E. B. Valdes, in un programma di canti folkloristici americani, la pianista Ventrella e il duo Casella-Bonucci.

⊗ G.U.F. — Il maestro Vincenzo Perrotta, dirigendo una orchestra da camera, presentò composizioni di Parmigiano, Gargiulo, Perrotta, De Bellis ecc.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Alla Sala Martucci, altra udizione del Quartetto Ausonia (*Quartetto in re min.* di Respighi, *15° Quartetto* di Beethoven ecc.).

PALERMO

⊗ Nella Chiesa di S. Domenico si è avuto — come in altre città della Sicilia — un concerto di Musica Sacra, diretto da S. E. Perosi, del quale furono pure eseguite alcune composizioni.

Al Circolo della Stampa, piacquero alcune liriche di M. Giacchino Cusenza e *I Canti della schiavitù* di Porrino, nuovi per Palermo; interpreti la soprano Ayala, la pianista L. Giacchino, la violinista Lojacono e il violoncellista T. Giacchino.

VARIE DALL'ITALIA

⊗ La pianista Rossana Bottai ha eseguito a GENOVA la *Ballata* di Tedoldi, lietamente accolta.

Un bel concerto di musiche chopiniane ha offerto nella stessa città il pianista Nicolay Ferrari Klepikoff, direttore dell'Istituto « G. Martucci ».

⊗ Adolfo Tirindelli ha avuto degna commemorazione a TREVISO con un concerto di sue musiche, preceduto da un discorso del professor Tronconi.

⊗ Alla presenza del Duca di Bergamo, Mascagni ha diretto a CASALE MONFERRATO un concerto benefico, con la cooperazione del pianista Boasso.

⊗ La Banda della R. Guardia di Finanza, direttore il maestro Antonio D'Elia, ha svolto con ottimo risultato artistico un giro di concerti a UDINE, TRIESTE e VENEZIA, con due esecuzioni in ciascuna città.

⊗ I maestri Giovanni Tronchi e Giovanni Spezzaferri hanno diretto a PIACENZA, al Liceo musicale, due concerti orchestrali. Il programma dello Spezzaferri era tutto di autori contemporanei.

L'*Adagio e Scherzo* di Giulia Bassi eseguito pure a Piacenza, era stato erroneamente attribuito, nel nostro ultimo fascicolo, a Giulia Recli.

⊗ A BRINDISI sono state meritatamente applaudite la violinista Anna Assennato della Monica e la pianista Ornella Puliti Santoliquido.

⊗ Ad una serata del Trio Barni, Ranieri, Scabia, al Civico di SASSARI, ha partecipato la soprano Musu che ha eseguito brani di opere del maestro concittadino Luigi Canepa, che quest'anno sarà doverosamente ricordato nelle celebrazioni sarde.

⊗ Un bel concerto ha tenuto a TRIPOLI il violinista prof. A. Genova (al piano l'avanguardista Moretto Luigi).

VARIE DALL'ESTERO

⊗ Una degna commemorazione di Ottorino Respighi, pochi giorni prima della rappresentazione della sua *Fiamma* all'Opera di Stato, ha avuto luogo a VIENNA, con un concerto di sue composizioni, ed un discorso del professore Giuseppe Marx.

⊗ Toscanini ha diretto sei concerti (è inutile aggiungere con quale successo) a LONDRA alla Queen's Halle. Nel programmi figuravano diverse composizioni italiane: *Rondò Arlecchinesco* di Busoni, *Sinfonia in do min.* di Cherubini, l'ouverture de *L'Italiana in Algeri* di Rossini, *Concerto grosso in do min.* di Vivaldi, *Passacaglia* di Bach-Respighi.

⊗ La pianista Puliti Santoliquido ha presentato, a STOCCARDA, *l'Umoresca* di Nordio.

⊗ Il violoncellista Ugo Aiello ha svolto un giro di concerti in diverse città della GERMANIA, comprendendo nei suoi programmi *Sonata* di Casella, *Sonata* di Martucci, *Canti* di Pizzetti ecc.

⊗ Il maestro Enrico De Angelis Valentini, ha tenuto a BUDAPEST due concerti pianistici di sue musiche, con vivo successo.

⊗ A FILADELFIA, il maestro Sabatini ha diretto *Preludio e Burlesca* per archi di Francesco Santoliquido.

⊗ La MESSA DA REQUIEM di Verdi, diretta da Franco Ghione, è stata data al Teatro dell'Opera di DETROIT.

⊗ Il maestro Alfano, che si trova a BUENOS AIRES per le rappresentazioni del *Cyrano*, ha tenuto una conferenza alla Società Amigos del Arte sul tema *Da Pergolesi al Novecento*. Ha dato un concerto al Circolo italiano, a favore della Scuola italiana col seguente programma: *Concerto* per piano, violino e violoncello (Franco Alfano, Carlo Pessina e Walter Pratesi), alcune *Liriche* per canto e pianoforte (Alfano e Maria Pini di Chrestia), *Nenia e Scherzino* per piano e violino (Alfano e Pessina). Il concerto è stato ripetuto per l'Associazione Wagneriana, sostituendo l'ultimo pezzo con la *Sonata* per violino e piano (2ª versione).

PIANOFORTE A DUE MANI

R. SILVESTRI

18 COMPOSIZIONI CLAVICEMBALISTICHE ITALIANE

(D. Scarlatti, Zipoli, Galuppi, Pampani, Legati, Croce)

(E. R. 1905) L. 8,—

EDIZIONE RICORDI

IL TERZO "MAGGIO MUSICALE,, FIORENTINO (1)

Facciamo seguito alla nostra prima relazione sull'inizio del Terzo Maggio musicale fiorentino, che ora, a termine di tutte le manifestazioni, possiamo riguardare nel suo insieme e considerarlo non inferiore, e per certe parti sicuramente superiore, ai Maggi precedenti. Ma prima di accennare ad una specie di bilancio morale ed artistico passiamo rapidamente in rassegna le varie manifestazioni non recensite nel numero precedente di questa Rivista.

OTELLO di Verdi.

L'11 maggio andò in scena al Comunale l'Otello di Verdi, che dopo la Luisa Miller, mise in evidenza l'enorme conquista tecnica ed estetica che Verdi aveva compiuto e di cui pur si scorse i germi nella prima opera. L'esecuzione fu curata in ogni minimo particolare e riuscì perfetta, specialmente se si considerano le particolari difficoltà della partitura, che richiede possibilità vocali di eccezione. Il m.^o Victor De Sabata, ben coadiuvato dall'orchestra della Stabile fiorentina, ne dette una interpretazione personale ma ricca di poesia: egli particolarmente curò la densità espressiva e la varietà coloristica della finissima strumentazione senza trascurare la supremazia vocale del palcoscenico. Protagonista era il tenore Francesco Merli, che è tra i pochi ad avere possibilità vocali adeguate all'opera; deliziosa Desdemona era Maria Caniglia, e interprete compito e ammirevole di Jago fu Mariano Stabile. Si distinsero altresì Gino Del Signore (Cassio), signora Kovaceva (Emilia), Azzimonti (Montano), Cilla (Roderigo), Zambelli (Lodovico). Ordinati, compatti ed efficacissimi i cori, istruiti dal maestro Morosini. Un complesso, come si vede, omogeneo e quale raramente è dato mettere insieme. Un cenno particolare dobbiamo destinare alle scene nuovamente ideate dal pittore Primo Conti: egli con linee severe e robuste ha composto alcuni quadri — come quello del primo e del terzo atto — con una intima aderenza al contenuto tragico dell'opera verdiana e shakespeariana. Originale è apparsa, ma efficacissima, la divisione del terzo atto in due parti: nella prima il salone era diviso da un telone violaceo indicato per convergere l'attenzione sul dramma interiore di Otello.

Di Primo Conti erano altresì i costumi, che, ispirati alla varietà coloristica dell'arte veneziana, sono valsi a creare, mercè la regia di Graf, dei quadri di suggestione visiva sicura.

(1) Vedi principio nel fascicolo di maggio.

I BALLI RUSSI del Col. De Basil.

Quattro serate dei Balli Russi De Basil hanno richiamato al Politeama la folla più densa e più entusiasta. In verità la compagnia, sotto la direzione di Leonida Massine — allievo del primo ideatore dei balli russi, Diaghilew — e del regista Grigorieff, si è presentata composta di elementi di indiscussa eccellenza come la Tchernichova, la Danilova, la Bernova, i signori Lichine, Petroff, Yurek ed altri, e sorretta da una disciplina individuale e collettiva degne delle migliori tradizioni. Se in alcuni balli come *Le mariage d'Aurore* su musiche di Ciaikovski, nella *Scuola di ballo* su musiche di Boccherini, nella *Cimarosiana*, nel *Beau Danube* su musica di J. Strauss, la compagnia ha giocato in varietà di movimenti e in virtuosismo coreografico, in altri balli più ricchi di significato poetico, come nella *Boutique fantasque* su musica di Rossini trascritta da Respighi, nella *Sinfonia fantastica* di Berlioz, nel *Tricorno* di De Falla, in *Shéhérazade* di Rimsky Korsakow, ed in altri, Massine e i suoi numerosi artisti hanno ottenuto risultati più felici ed originali, perchè ogni gesto, ogni azione coreografica erano intimamente collegati alle particolari espressioni drammatiche, e riuscirono a intensificarne lo svolgimento ideale, chiarendo gli elementi or comici e caricaturali or sentimentali e tragici. Le scene sono state quasi sempre di ottimo gusto e di effetto sicuro: Berard, Beuton, Bakst, De Beaumont han fatto sfoggio di fantasia equilibrata, di elementi tradizionali e modernissimi. L'orchestra fiorentina, sempre agile e pronta, è stata diretta dal maestro Antal Dorati.

LE DANZE della Sartorio.

Giacchè siamo in tema di balli aggiungiamo subito che il 29 maggio al R. Teatro della Pergola ha avuto luogo una serata del *Corpo di ballo della Città di Firenze* diretto da Angiola Sartorio. È stato eseguito: la *Primavera* di Vivaldi, l'*Intermezzo* di Virgilio Mortari, assai notevole per semplice e chiara scorrevolezza ritmica, il *Pesce turchino* di Castelnuovo-Tedesco, ben costruito e ottimamente strumentato, e il *Barabau* di Vittorio Rieti, frammentario e di scarsa originalità. L'ideazione dei balli, a parte gli sforzi dei migliori ballerini come Regina Colombo, la Czobel, il Bergeest e il Brinati, è sembrata priva di poesia e di vena inventiva. Il pubblico è rimasto assai freddo, pur mostrando di ammirare alcuni costumi di Maria De Matteis, di Gatteschi, e di Mario Pompei, e la direzione orchestrale, sempre viva, animata, colorita del maestro Mario Rossi.

EZIO CARABELLA

GIRO TONDO DEI FANCIULLI

PICCOLA SUITE
PER PIANOFORTE



GIRO TONDO DEI FANCIULLI

Piccola Suite per Pianoforte

Ezio Carabella

Allegro $\text{♩} = 176$

The first system of music features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as 3, 2, 1, 2, 3. The bass line consists of chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

The second system continues the piece with similar notation and includes fingerings like 3, 2, 1, 2, 3 and 4, 3, 2, 1, 2, 3.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment, with fingerings such as 3, 2, 1, 2, 3 and 4, 3, 2, 1, 2, 3.

The fourth system concludes the piece on this page, featuring a final flourish in the melody and bass line with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5 and 7, 7.

The first system on page 3 continues the piece, showing the right hand's melodic line and the left hand's accompaniment with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5.

The second system features more complex melodic passages with fingerings such as 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5 and 1, 2, 3, 4, 5.

The third system includes a section marked *vibrato* in the right hand, with fingerings like 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

The fourth system continues with melodic and harmonic development, including fingerings like 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

The fifth system features a section marked *f brillante* (forte brillante), with more active melodic lines and fingerings like 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

The sixth system concludes the piece on this page, with a final melodic phrase and accompaniment, including fingerings like 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

The musical score consists of seven systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The music is in a minor key and features a steady, rhythmic accompaniment with various chordal textures and melodic lines. The notation includes many accidentals and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a 'dim.' marking with a dotted line.

SERATA DI DANZE Jia Ruskaja.

Di ben altro valore e sorretta da ben più alti intendimenti artistici è apparsa la serata di Jia Ruskaja nel Cortile di Palazzo Pitti la sera dell'8 giugno, colla quale si è chiuso il *Maggio Musicale*. La compostezza classica delle figurazioni, il movimento sempre armonioso ed espressivo, esente da inutile virtuosismo, la perfetta combinazione corale degli insieme orchestrici, denotano nella Direttrice una rara e solida cultura e una sensibilità squisita. E veramente la Ruskaja ha formato allieve che le obbediscono con prontezza e intelligenza: bisogna ricordare la Penzi, la De Luca, la Mazzucchelli, la Bianchi, che per tecnica e senso poetico debbono dichiararsi degne di stare a confronto con le migliori danzatrici straniere.

Il programma era formato di vari brani musicali, antichi e moderni, di vero valore intrinseco: Schubert, Bach, Kreisler, Debussy, ai quali furono aggiunti Palumbo-Vittadini, Musella (*Affreschi nella Villa dei Misteri*), Anfossi (*Prima lettera d'amore*), Sonzogno (*Sinfonie d'autunno*). Il Bozzetto sobrio e severo era ideato da Ivo Lambertini. La Ruskaja e le sue ottime allieve hanno riportato un vivo successo da parte del folto ed elegante pubblico.

TRISTANO E ISOTTA di Wagner.

Come per il *Pelléas* debussiano era stata chiamata la Compagnia dell'Opéra Comique di Parigi, così per il *Tristano* di Wagner sono stati invitati artisti, orchestra, registi del Teatro di Stato di Baviera sotto la direzione di Karl Elmendorf: e ciò molto opportunamente per offrire una interpretazione autentica dei due capolavori dell'arte straniera. E il pubblico enorme che ha gremito nelle due rappresentazioni la vasta sala del Teatro Comunale ha smentito, con la sua attenzione sempre viva e con il suo schietto entusiasmo, il pregiudizio della pesantezza dell'opera wagneriana, la quale allo spirito preparato appare altamente significativa anche là dove l'impero di una teoria costringe l'autore a svolgimenti eccessivi.

L'importante è che la poesia e il pathos romantico, che pervadono la mirabile partitura, sono stati intesi e accolti dal grande pubblico in tutta la loro sublimità di ispirazione, ed hanno valso a decretare alla esecuzione un vibrante successo. In verità anche l'esecuzione degli artisti tedeschi, l'orchestra tedesca, sotto la magnifica direzione di Karl Elmendorf si sono imposti all'ammirazione per lo stile tipicamente wagneriano, per la espressione mirabilmente equilibrata nei vari elementi, e per il rispetto massimo alle intenzioni del grande autore. Isotta era impersonata da Anny Konetzni, Tristano da Carl Hermann, il re Marco da Manowarda, Kurvenaldo da Hermann Nissen;

Brangiana da Karin Branzell, ai quali hanno fatto degna corona nelle parti minori Reuter, il Seydel, il Knepp, il Karnutz.

Le scene, pur tenute in un sobrio realismo, non erano prive di poesia, specie quella del secondo atto, di sapore più romanticamente wagneriano.

EMPO RE di Strawinsky e PASSIONE di Malipiero.

Opera singolare quella dell'*Edipo re* di Strawinsky, anche nella produzione rimanente del grande compositore russo: quella in cui la musica, come forza estetica espressiva, assorbe nella sua prepotente autonomia ogni altro elemento poetico o scenico. Assorbe ma non vi rimane estraneo, supera ma non annulla. Ecco che la terribile tragicità della vicenda sofoclea, pure attraverso una visione personale e talvolta scanzonata, balza viva e potente dalle armonie ghiaccio e come pietrificate, dai ritmi nudi e come quintessenziate, dalle declamazioni fredde e quasi astratte: basterebbero il coro iniziale e quello finale, il racconto di Creonte, le lamentazioni di Giocasta, la catastrofe finale a innalzare l'opera ai vertici sublimi della tragedia greca.

Il pubblico è rimasto soggiogato da quei blocchi di musica, che traggono la loro potenza espressiva dalla astrattezza rarefatta della polifonia, dalla asciuttezza glaciale dei ritmi, e perfino dalla oggettiva spiegazione dello speaker che, in frak, si ergeva ogni tanto nella luce limitata di un riflettore a colmare le lacune che intercedevano tra gli episodi essenziali del dramma.

La esecuzione che ne ha dato il maestro Bernardino Molinari è stata delle più aderenti allo stile e al pensiero strawinskiano: egli ha tenuto l'orchestra e il canto e il coro in una compattezza rigorosa e asciutta, accentuando solo ritmi ed espressioni melodiche soltanto là dove una necessità intima urgeva. Lo hanno coadiuvato egregiamente — oltre all'orchestra espertissima della Stabile — gli artisti Giovanni Malipiero tenore, la soprano Gilda Alfano, il Daddò, lo Sbalchiero, il Gallo, e l'ottimo coro, istruito da quel valente maestro di cori che è il Morosini. E Celestino Celestini ha immaginato una regia austera, se pure con qualche libertà, e l'ha connessa con lo spirito statuario dell'opera, distribuendo a dovere anche le luci nei due atti dell'opera.

Anche la *Passione* di Malipiero ha ottenuto schietto successo. Opera chiara e contestata di elementi musicali spogli di ogni preconcetto tecnico, questo oratorio del Malipiero deve essere considerato tra le migliori opere di lui, per sincerità di espressione e per spontaneità di linea. Il testo ingenuo di Pierozzo C. Castellani ha suggerito al Malipiero una forma ben commisurata fra modernità di concezione e chiarezza di espressione. Una certa uniformità

di eloquio conferisce a tutta l'opera una compostezza religiosa adeguata al soggetto. Ma dall'apparire di Maria la materia sonora si scalda al foco di un accento intensamente drammatico, calmato e come trasfigurato dal finale severo e religiosamente atteggiato in meditativa devozione.

Nella esecuzione, anch'essa diretta da Bernardino Molinari con quella sua fede d'arte che lo distingue, si sono fatti ammirare Pia Tassinari, il baritono Meletti, i due tenori Gallo e Zagonara, e il coro, sempre istrutto egregiamente da Morosini.

Ha preceduto la *Passione* la celebre *Sonata sopra Sancta Maria* di Monteverdi, già più volte eseguita e apprezzata nella versione ritmica e strumentale dello stesso Molinari.

LE NOZZE DI FIGARO di Mozart.

Che cosa sono i fatui personaggi di Beaumarchais ridotti in peggiore stato da Lorenzo Da Ponte, di fronte alla musica di Mozart che tutto trasfigura ed assorbe? La stessa vicenda, che appena vive nei lunghi e monotoni recitativi secchi — ve ne sono degli strumentati di sapore moderno — svapora e si annulla nella musica delle arie e dei concertati, in cui vive solo l'anima di Mozart: « anima piena di grazia e di verità ». Basta che nasca, come per incanto, a miracol mostrare, una linea melodica quale: *Deh! vieni non tardar*, perchè la stessa finzione di Susanna svanisce per inverarsi in un sentimento sincero di amore e di suggestiva poesia davanti al mistero della notte. La favola medesima, pur nella sua ben sentita armoniosità italiana, serve solo come di punto d'appoggio per una elevazione spirituale delle più pure che il secolo abbia veduto.

Questa purezza e questa trasfigurazione ideale sono apparsi in tutta la loro chiarezza nella esecuzione magnifica che Bruno Walter dette la sera del 27 maggio al piccolo e vetusto teatrino di Via della Pergola. Interprete magnifico, il Walter, sa cogliere e rendere evidente non l'effimero e il contingente dell'opera mozartiana, ma l'eterno palpito che l'anima. Egli ha fuso in perfetta armonia gli ottimi elementi chiamati ad interpretare l'opera: i migliori che si potessero radunare. Così Giuseppina Cobelli, pur leggermente indisposta, interpretò a dovere la figura di Contessa, e la Novotna fu delizioso Cherubino, e Mafalda Favero briosa e appassionata Susanna, e svelto e gustoso Figaro riuscì Mariano Stabile, e appropriato Conte il basso Passero.

Oppo cred scene e figurini di fantasioso colore e di vario effetto, specialmente nella scena del giardino, che risultò un quadro di suggestiva magia.

L'INCORONAZIONE DI POPPEA di Monteverdi.

Dal 1642 in cui apparve la prima volta a

Venezia e dal 1651 in cui fu ripetuta a Napoli, l'*Incoronazione di Poppea*, l'ultima opera del grande maestro cremonese, non era stata più inscenata nella sua integrale bellezza. Dobbiamo soltanto ricordare la esecuzione di alcuni brani in forma di concerto fatta molti anni or sono all'Augusteum di Roma nella trascrizione di Cesari e sotto la direzione dell'illustre maestro Giovanni Tebaldini, che, a quei tempi, era fra i pochi a studiare e far conoscere i grandi tesori del passato musicale nostro e ad indirizzare la cultura sulla via della sana e grande tradizione storica italiana.

L'iniziativa della Soprintendenza del Maggior musicale non poteva essere più opportuna e più obbediente a bisogni culturali vivi. Così la esecuzione fatta nell'Anfiteatro del Reale Giardino di Boboli ha avuto vasta risonanza in Italia e all'estero, ed ha richiamato sempre un pubblico folto e appassionato.

A parte il problema particolare della riproduzione all'aperto di un'opera seicentesca quale l'*Incoronazione di Poppea*, è certo che tanto l'architetto Michelucci, che ha immaginato quattro punti fondamentali — scalinata per l'ingresso alla Reggia, scalinata per la casa di Seneca, un'altra che immette nel peristilio della casa di Poppea, e una quarta da cui discende Ottavia — quanto la regia di Corrado Pavolini e Giorgio Venturini e i bellissimi costumi di Sensani, hanno superato difficoltà non lievi riuscendo a risultati di qualche valore, specialmente nei momenti in cui erano in gioco le masse, coordinate in movimenti di assai buon effetto. Non si può negare però che la espressione drammatica di certe arie e di certi recitativi, la strumentazione sobria sebbene colorita a modo, l'azione individuale dei singoli personaggi apparivano svaporate e dilatate nell'ampio palcoscenico e sotto la mole immensa del cupo palazzo reale, diminuendo alquanto la profonda ed insita efficacia.

Ciò nonostante il maestro Gino Marinuzzi ha saputo sintetizzare tanti e così separati elementi nello spazio, e ha tratto dalla partitura — ricostruzione sapiente e di ottimo gusto storico ed estetico del maestro Giacomo Benvenuti — tutti gli effetti possibili in tale circostanza. Ed è stato mirabilmente coadiuvato tanto dalla bellissima orchestra Stabile opportunamente rinforzata, quanto dagli artisti principali, tutti bei nomi della scena lirica quali Gina Cigna, Giuseppina Cobelli, Elena Nicolai, Elvira Casazza, la Gira, Magda Olivero, Mita Vasari, Ebe Ticozzi, Edmea Zimberli, Matilde Aruffo, Giovanni Voyer, Tancredi Passero ecc. Sempre a posto i cori diretti dal maestro Morosini.

CONCERTO DI MUSICA MODERNA.

Il 14 maggio al Teatro Comunale ebbe luogo un concerto di musica moderna: di questa anzi vi era rappresentata la tendenza avan-

guardista e, per quel che riguarda la musica italiana, una tendenza particolarmente limitata ad un solo gusto; ciò che fece desiderare ad alcuno una maggiore varietà di altre tendenze similmente significative. Ma bisogna confessare che tutte le voci più caratteristiche dell'Italia moderna non potevano aver posto in un solo concerto.

Fu eseguito dunque un *Preludio* per pianoforte e orchestra di Giuseppe Rosati, ricco di figurazioni ornamentali nella parte del pianoforte (ottimo pianista Gino Gorini) sebbene non molto originali, ma condotto in ogni modo con equilibrio di impasti fonici e con sobrietà di svolgimenti. Più interessante il *Concerto* per orchestra di Goffredo Petrassi: a parte qualche elemento di chiara derivazione, questo *Concerto* rivela già una personalità nel giovane autore: la vivacità chiara e aperta del primo tempo, la ariosità spiegata dell'adagio, e la estrosa fantasia dell'ultimo tempo sono espressi in forme lucide, sprizzanti, talvolta levigate fino al preziosismo, ma senza perdere di spontaneità e di brío.

Luigi Dallapiccola ha presentato due cori tratti, come quelli delle due serie precedenti, dal testo di Buonarroti il *Giovane: Coro degli zitti* e *Coro dei Lanzi briachi*, ambedue realizzati per coro e orchestra. Il primo ci è sembrato il più pregevole, per quanto il secondo sia maggiormente piaciuto al pubblico per certi effetti di più facile presa. Il primo veramente è pagina di eccezionale importanza sia per il lirismo acre e un po' scettico del contenuto che per la sua realizzazione corale, abilissima se pure audace nell'impasto fra coro ed orchestra: la varietà dei timbri che il Dallapiccola trova, per mezzo di omofonie piene o di contrappunti imitativi, o di declamati a fior di labbra, rende il brano di un interesse superiore. Eppure la solidità della costruzione — quasi forma di claccona — ne fa un pezzo infrangibile. Ottimo il coro diretto da Morosini.

Degli stranieri figurava un *Cantico d'amore* di Igor Markevitch e un *Concerto* per violino ed orchestra di Alban Berg (violinista eccellente Louis Krasner). Il *Cantico d'amore* è una pagina orchestrale di mirabile costruzione ma impastata di spuri elementi Scriabine, Wagner del *Tristano*, e Schöenberg, non sempre lucidamente fusi. Il *Concerto* di Alban Berg, condotto con fedeltà quasi irosa alle teorie del suo maestro Schöenberg, è apparso prolisso se pur pervaso qua e là di sentita poesia.

Di tutte le esecuzioni, ognuna irta di difficoltà non lievi, è stato interprete ideale il maestro Mario Rossi, che entrato, lui giovanissimo, nello spirito delle composizioni di giovani musicisti, ha saputo renderne ogni più riposta significazione. Bisogna veramente segnalare questo Direttore, che sa plegarsi ad ogni opera d'arte, purchè essa sia alta espressione; sorretto da una tecnica direttoriale si-

cura e chiara, corroborata da una cultura musicale varia e solida, il Rossi coglie di ogni composizione il centro sostanziale e intorno ad esso sa legare in unità perfetta i vari elementi concomitanti: lavoro interiore di un artista che si discioglie poi in eleganza e spontaneità di moto e di ritmo.

IL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA.

Dall'11 al 17 maggio si è tenuto in Palazzo vecchio il secondo congresso di musica, sotto la presidenza di S. E. Ugo Ojetti. Inaugurato alla presenza di S. A. il Duca di Bergamo, onorato altresì di una visita di S. A. la Principessa Maria di Piemonte (che ha sempre assistito a tutte le manifestazioni del Maggio musicale), esso ha accolto i principali musicisti e critici e musicologi di Italia e dell'estero, eccetto gli inglesi totalmente assenti.

Se si dovesse notare i risultati concreti bisognerebbe dire che non ve ne è stati, per la semplice ragione che dagli organizzatori — primo fra tutti ed espertissimo Guido M. Gatti — non erano né perseguiti né attesi. Lo scopo era di riunire le intelligenze più vive, di scambiare idee, di chiarire equivoci, di affratellare animi, di porre, più che risolvere, problemi. Ora questo scopo è stato in pieno raggiunto. Due temi principali sono stati proposti alle varie relazioni e alle discussioni: *La musica di oggi e i suoi rapporti col pubblico* e *La musica e il cinematografo*.

Circa al primo tema, il più vivo tra quanti tocchino il momento presente, sono state presentate le più numerose relazioni, con le quali musicisti e studiosi, constatando la innegabile avversione da parte del pubblico verso la musica contemporanea, hanno fatto confessioni, hanno proposto chiarificazioni, suggerito rimedi. Per una totale illuminazione del problema sarebbe stata necessaria la presenza del vero pubblico che ascolta la musica. Ma il pubblico fu rappresentato soltanto da uno scrittore, Arturo Loria, che rappresentava una élite troppo aristocratica, e di cui le spiegazioni argute e profonde bisognò accettarle solo come spiegazioni personali.

Vennero poi Boris de Schloezer a discorrere sulla funzione sociale dell'arte; il Vuillermoz a richiamare l'attenzione sulla missione e la responsabilità della critica; il Pannain a precisare e annullare dal punto di vista teorico il valore di pubblico, ammettendolo dal lato pratico; il Markevitch ad accusarsi — strano! — come artista, perchè nel perseguire giochi dell'intelletto dimentica il messaggio che le arti hanno il dovere di trasmettere; il Kreneck e il Reich ad auspicare nuove élites in guardia contro lo sforzo inane di creare ad ogni costo un'arte popolare; il Casella a ricercare sinceramente e severamente la colpa principale del dissidio nei musicisti stessi, occupati in troppe esperienze e polemiche e ne-

gli interpreti, e nei teatri, e nelle società concertistiche; Luigi Ronga a considerare, con argomenti convincenti, la funzione educativa della scuola; il Mooser a parlare sulla influenza della radio sul gusto musicale; Andrea Della Corte, a intrattenere sul problema che riguarda la rappresentazione delle opere antiche; il Torrebranca a scoprire ciò che è vivo nelle opere del passato; e tanti altri che sarebbe troppo lungo enumerare e che hanno portato veri ed utili contributi al problema insoluto.

Sul tema del *Cinematografo e la sua integrazione musicale* non solo si sono ascoltate relazioni interessanti di esperti, ma si sono avute esemplificazioni con pezzi di film proiettati nel teatrino del Guf. Sull'argomento poi hanno parlato il Debenedetti, Luigi Colacicchi, Darius Milhaud, Roland Manuel, Libero Innamorati, Francesco Pasinetti ed altri; tutti d'accordo nell'assegnare alla musica nel film una funzione secondaria di fronte al fatto visivo.

Come si vede, anche da questi rapidi cenni, i due problemi sono stati agitati nei punti più vivi e certamente ogni discussione ha valso a chiarire meglio la coscienza degli artisti verso le necessità spirituali del momento.

Le discussioni sono state collegate, dirette, animate, equilibrate, dallo spirito sempre pronto, sempre composto di S. E. Ojetti.

Dal 19 al 20 maggio il Congresso di Musica si è trasferito a Cremona in occasione delle grandiose celebrazioni stradivariane, e se ne parla a parte.

LE CONFERENZE DI HINDEMITH.

Non bisogna dimenticare che alla Sala Bianca di Palazzo Pitti il compositore Paul Hindemith ha tenuto tre conferenze intorno alla Composizione, con quella autorità che la sua molteplice attività gli conferisce, e illustrando la sua trattazione con esemplificazioni al pianoforte e alla lavagna. Il pubblico si è interessato moltissimo alle lezioni del noto musicista che talvolta hanno suscitato utili e istruttive discussioni.

BILANCIO ARTISTICO ED ECONOMICO.

Che questo terzo *Maggio musicale*, per i seri intendimenti d'arte con cui è stato concepito e diretto, abbia risposto al mandato suo, secondo la volontà del Duce che vi presiede in spirito, è ampiamente provato dalla vasta risonanza che esso ha avuto in tutto il mondo, richiamando un grandissimo numero di forestieri e affollando di pubblico rigurgitante ogni manifestazione.

Gli articoli di tutta la stampa italiana e specialmente straniera sono una testimonianza palese, poiché tutti sono unanimi nel celebrarne

la grandiosità, l'elevatezza dei criteri direttivi e l'ordine dello svolgimento. Gli stessi incassi, che hanno superato quelli dei Maggi passati, sono la prova tangibile: essi infatti si aggirano intorno ad un milione e 200 mila lire e forse più: quelli giornalieri enumerano una media di 39 mila lire.

Il merito principale di questa vasta organizzazione e del suo felice risultato artistico e pratico deve essere devoluto al maestro Mario Labroca, che ne è il Sovrintendente generale rappresentante il Governo. E devono anche essere segnalati alla riconoscenza di tutti il Podestà di Firenze, che nella sua qualità di Podestà e di Presidente dell'Ente Autonomo, niente ha risparmiato per favorire lo sviluppo delle manifestazioni, e il Comitato esecutivo che ha coadiuvato ininterrottamente il maestro Labroca. E già è allo studio il programma del futuro Maggio! *In votis!*

ADELMO DAMERINI.

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

G. MULE

- LIOLA. Due Fantasie (Culotta):
123440. - Fantasia sul 1° Atto L. 10
123451. - Fantasia sul 2° e 3° atto " 8

G. PUCCINI

- TURANDOT. Fantasie di L. Weninger:
123624. - Per grande Orchestra L. 20
123748. - Per piccola Orchestra " 15
123749. - Per Orchestra Salon " 12

O. RESPIGHI

- LA FIAMMA. Tre Fantasie (Culotta):
123294. - I sul 1° Atto L. 10
123302. - II sul 2° Atto " 10
123307. - III sul 3° Atto " 10

F. VITTADINI

- FIORDISOLE. Tre Fantasie (Culotta):
123426. - I Fantasia L. 10
123527. - II Fantasia " 10
123528. - III Fantasia " 10

E. WOLF-FERRARI

- IL CAMPIELLO. Riduzioni (Del Maglio):
123501. - Balletto dell'Atto 2° L. 10
123502. - Ritornello dell'Atto 3° " 6
123503. - Fantasia sul 1° Atto " 10
123504. - Fantasia sul 2° Atto " 10
123505. - Fantasia sul 3° Atto " 10

EDIZIONI G. RICORDI & C

LE FESTE STRADIVARIANE A CREMONA

Le manifestazioni che la città natale ha preparato in onore del celebre liutaio, per ricordarne il bicentenario della morte, si sono iniziate il 16 maggio, alla presenza del Principe Ereditario e di uno stuolo di autorità e personalità, nel salone d'onore del Palazzo Vidoni-Soranzo.

Ha parlato di Stradivari, degnamente, l'onorevole Farinacci, Presidente del Comitato dei festeggiamenti. Egli, dopo averne riassunta in rapida e chiara sintesi la vita, ha esposto i concetti informativi delle tre mostre ordinate al suo nome.

Dopo altri applauditi discorsi, fra cui uno del ministro Solmi, il Principe è stato accompagnato alla visita della Mostra di liuteria moderna situata nello stesso Palazzo (vedasi nella rubrica Concorsi il risultato di quello appositamente bandito), a quella di liuteria antica, nel Palazzo Guelfo di Citanova (abbiamo già riferito nel precedente fascicolo sugli strumenti più importanti esposti) ed alla Fiera dell'arte antica, nel Palazzo Treocchi.

Nel giorni 19 e 20, quale appendice a quello di Firenze, si è tenuto il Congresso internazionale di musica, in onore del quale si sono avuti concerti di musica da camera del Quartetto Busch col pianista Rodolfo Serkin (in programma Verdi, Viotti, Brahms) e uno sinfonico, diretto da Guarnieri, con la cooperazione dei solisti Hindemith, A. Busch, G. Andreasson, H. Busch, C. F. Cillario, G. Carpi. In programma Corelli, *Concerto grosso N. 8* per archi e cembalo; Bach, *Concerto in re min.* per 2 violini, con accomp. d'orchestra d'archi e cembalo; Vivaldi, *Suite* per viola d'amore, con accompagnamento d'archi; Boccherini, *Quintetto in do magg.* per due parti di violino e due parti di violoncello.

Le sedute del Congresso, presiedute da Ugo Ojetti, hanno avuto per argomento principale le forme musicali del Seicento e la loro evoluzione conseguente all'evoluzione della liuteria. Oltre ai discorsi inaugurali, del Podestà, dello stesso Ojetti ecc., sono da ricordare le relazioni di Maurice Emmanuel (*Liutai ed evoluzione musicale*), di Francesco Vatielli (*Riflessi della musica per archi nell'ultimo periodo della letteratura liutistica*), di Egon Wellesz (*Musicalisti italiani alla Corte di Vienna nei sec. XVII e XVIII*), di Paul Hindemith (*Viola d'amore*), di Fausto Torrebranca (*Profonda umanità di una rivoluzione musicale*), di Luigi Ronga (*Creazione dello strumento e creazione della musica*). L'Hindemith ha eseguito pure un pezzo di Petzold per viola d'amore.

Dal 28 al 30 maggio ha seguito il Convegno nazionale delle Società di enti di concerto, con la partecipazione di una cinquantina di

delegati. Hanno svolto importanti relazioni — sulle quali si è avuto un ampio e importante dibattito — l'avvocato Cochetti, vice direttore dell'E.I.A.R. (*La radio in favore della musica moderna e dei giovani artisti*), l'avv. Manlio Sestito (*Finanziamento e tutela morale delle Società da concerto*), l'ing. Morini (*Sale da concerto e scuole musicali*), il maestro Petrassi (*Compiti culturali dei dirigenti delle Società concertistiche*), il maestro Ugo Benvenuti (*Concerti sinfonici regionali*), l'avv. Boni (*Educazione musicale degli studenti*), il dottor Trucco (*Presentazione e valutazione dei giovani concertisti*); il conte Blumenstihl, a sua volta, ha letto la relazione del conte di S. Martino sul *Movimento concertistico italiano*.

Il Convegno ha unanimemente approvato diverse mozioni e fatto voti perchè una Scuola musicale sorga a Cremona.

Contemporaneamente si è tenuta, pure al teatro Ponchielli, la Rassegna dei giovani concertisti italiani, che ha avuto la seguente classifica:

PRIMA CATEGORIA, riservata ai vincitori delle eliminatorie interprovinciali 1937:

Pianoforte: 1. premio Lidia Zambelli, di Milano; 2. Carlo Bussotti, di Firenze; 3. Marta De Conciliis, di Napoli. Menzioni onorevoli: Tommaso Alati, Itala Balestri.

Violino: 1. premio Dina Carmirelli, di Milano; 2. Edmondo Malanotte, di Perugia; 3. Ceradini Vacchelli, di Milano. Menzioni onorevoli: Teresa Floris, di Cagliari; Secondo Proto, di Milano; Jone Semeria, di Torino.

Violoncello: 1. premio, ex-aequo, Guglielmo La Volpe, di Napoli, e Giuseppe Selmi, di Torino; 2. Mario Gusella, di Milano.

Canto: 1. premio non assegnato; 2. Rachele Buffoni, di Milano; 3. Guglielmina Garzoglio, di Genova.

Complessi: 1. premio, ex-aequo, ai quartetti di Napoli e di Roma; 3. premio, ex-aequo, ai quartetti di Cagliari e di Trieste.

SECONDA CATEGORIA, riservata ai vincitori delle precedenti rassegne nazionali e, per invito, a giovani concertisti già favorevolmente noti:

Pianoforte: 1. Pina Pitini.

Violino: 1. premio Antonio Abussi. Menzione onorevole a Marcella Conforto.

Violoncello: 1. premio Antonio Ianigro.

I vincitori della rassegna nazionale hanno offerto un concerto allo stesso Ponchielli, durante il quale l'on. Farinacci ha proceduto alla consegna dei premi.

Un altro Congresso — quello internazionale dei Liutai — ha avuto luogo il 6 e 7 giugno, con relazioni del prof. Attilio Bonucci (*La liuteria in rapporto alle esigenze dell'artista*

esecutore), del prof. Michelangelo Abbado (*La Luteria classica e moderna; necessità di ottimi strumenti per gli allievi delle scuole di musica*); del prof. R. Mancina (*Esame scientifico degli strumenti in rapporto alla loro conservazione e identificazione degli autori*); del prof. Corti (*Luteria e commercio*); del prof. Pasqualini (*Ausilio della scienza all'arte luterica*); di Carlo Bisiach (*Influenza della ver-*

nice nei riguardi della morbidezza del suono); e del liutaio Sacconi, che ha dato il suo parere su alcuni dati tecnici degli strumenti di Stradivari. Poiché erano assenti, si sono lette le relazioni del maestro Guido Guerrini (*Eccellenza degli strumenti ad arco in rapporto al rendimento dell'orchestra e del quartetto*) e del prof. Lodovico Piccioli (*Influenza sul suono dei metodi di essiccazione del legno*).

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dalla Germania

Come già scrissi nelle mie lettere precedenti, l'arte lirica italiana predomina nei teatri d'opera della Germania. E che non si tratti di predominio passeggero, lo prova il fatto che in qualunque settimana si guardi il programma è sempre l'opera italiana che occupa il primo posto. Così, per esempio, nella settimana in cui scrivo questa lettera i tre teatri d'opera di Berlino danno i seguenti lavori italiani: l'Opera di Stato *I quattro rusteghi* e *Rigoletto*, l'Opera tedesca *Il campiello* e *Madama Butterfly*, l'Opera del Popolo pure *Madama Butterfly*, poi *La Bohème*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Otello*. E nei teatri di provincia avviene su per giù lo stesso, cioè i nomi sono in tutto o in parte diversi, ma l'origine italiana rimane.

Di tutto ciò il lettore musicofilo italiano non ha che da rallegrarsi e ne proverà anche un sentimento di giusto orgoglio; mentre nello stesso tempo non potrà fare a meno di notare però che, a parte il m.^o Wolf-Ferrari, nessun compositore dell'Italia contemporanea figura fra quei nomi; e posso assicurare il lettore che anche se, rovistando a caso, esaminassi il programma di una qualunque altra settimana fra quelle passate, il risultato non sarebbe diverso.

È vero che a Berlino si è data la *Fiamma* del Respighi, ma non si conosce ancora *Resurrezione*, *Sakuntala*, *Madonna Imperia*, *Cyrano di Bergerac* dell'Alfano; né *Debora e Jaële*, *Fra Gherardo*, *Orseolo* del Pizzetti; né *Franческа da Rimini*, *Conchita*, *Giulietta e Romeo*, *Farsa amorosa* dello Zandonai, a tacere delle opere di Malipiero, Lualdi, Rocca, Mulè, e di altri valorosi maestri fra i più giovani.

La ragione dell'assenza di queste opere dalle scene berlinesi è da ricercarsi, in parte, nei soggetti trattati da qualcuno dei rispettivi librettisti, contrastanti o almeno non ligi alle concezioni politiche, culturali o filosofiche del nazionalsocialismo, mentre, d'altra parte, l'idea che il tedesco medio ha dell'opera italiana non appare realizzata sufficientemente dalla

musica di non poche fra quelle opere; epperò si esita a presentarle a un pubblico che viene a teatro con un preconcetto profondamente radicato rispetto a ciò che, secondo lui, un'opera italiana dovrebbe essere, e viceversa con l'ignoranza di tutta l'evoluzione più recente.

A questi ostacoli di natura musicale porterà forse rimedio il tempo, ma quegli altri, cioè insiti nei soggetti trattati, saranno meno facili a eliminarsi a meno che il regime sempre più saldo e sicuro non vorrà disinteressarsene, giudicandoli indifferenti.

Per ora ci troviamo qui in un periodo in cui la nazione si va trasformando e di lotta contro i fautori del passato e i suoi difetti ed errori, periodo necessariamente intransigente anche nel campo artistico, in quanto l'arte è connessa con le manifestazioni pubbliche. Non occorre dire che ciò non ha nulla da fare con la nazionalità degli autori; anzi, l'intransigenza è anche maggiore quando l'autore non sia straniero.

Passando alla cronaca di questi mesi passati dovremo riferire su varie novità operistiche e non poche sinfoniche.

BERLINO. — L'Orchestra filarmonica ha continuato la serie dei suoi concerti detti di « scambio internazionale », e a cominciare da quello dedicato ai compositori svizzeri le « prime esecuzioni per la Germania » non sono mancate.

Notiamo un *Concerto* per pianoforte e orchestra di Frank Martin, di carattere avanguardista, una 2^a *Sinfonia* del noto maestro Brun di Berna che viceversa è rispettosa della tradizione, nonché un'esecuzione senza scena della fiaba *Il pescatore e sua moglie* di Othmar Schoeck, che è il compositore svizzero più conosciuto in Germania e del quale diremo ancora nel nostro notiziario di Dresda. I solisti erano pure tutti svizzeri. Particolare interessante: il testo di quella fiaba è in dialetto, e in dialetto fu anche cantato. Il lavoro è parso molto adatto ad una esecuzione in concerto perché vi è molta « musica pura », cioè un tema con variazioni, ecc.

Un altro dei concerti di scambio internazio-

nale era dedicato ai francesi, e come quello dedicato agli svizzeri era stato diretto dal maestro svizzero Roberto F. Denzler di Zurigo, così questo ebbe per direttore il maestro Alberto Wolff del Concerti Pasdeloup, di Parigi. Qui più ancora che nel concerto svizzero, sembra che il desiderio di offrire al pubblico straniero dei lavori insieme caratteristici dell'arte nazionale e di sperimentata efficacia abbia prevalso sull'ambizione di far conoscere delle novità propriamente dette. Tuttavia mentre scommetterei che per un pubblico italiano nessuno dei lavori eseguiti sarebbe riuscito nuovo, credo che a quello berlinese due o anche tre di essi non fossero noti. Il programma, applauditissimo d'altronde, consisteva dell'ouverture *Il re d'Ys* del Lalo, della *Sinfonia in do magg.* del Dukas, della *Festa del ragno* di Alberto Roussel, degli *Scali* di Jacques Ibert e de *La valse* del Ravel.

Direttori stranieri se ne sono visti parecchi anche in altri concerti che non erano « di scambio internazionale ». Di Gino Marinuzzi e di Vittorio De Sabata ho già ampiamente parlato nella mia lettera precedente, commentandone gli straordinari successi non solo a Berlino, ma in quasi tutte le capitali germaniche. Ai nomi di questi due valorosi direttori italiani posso ora aggiungere quello già glorioso di Bernardino Molinari che osò far gustare al grave pubblico dei concerti berlinesi la *Sinfonia de I vespri siciliani* e ne fu ringraziato con applausi interminabili (tempora mutantur...). Precedettero le *Fontane di Roma* e, come novità, una *Suite di Corelli*, nella riduzione del Pinelli, che piacque assai.

Fra i direttori di altre nazioni abbiamo avuto un maestro giapponese, Hidemaro Konofe, che si presentò come propagandista di musica finlandese (come si sa i finni sono anch'essi di razza mongolica); uno norvegese, il maestro Olav Kjeland, che diresse Brahms e musica della sua patria, cioè una 2^a *Sinfonia* di

Harald Saeverud e dei *Canti* con accompagnamento d'orchestra del compositore Johansen di Oslo; uno rumeno, il maestro Georgescu, con programma variato; e uno svedese, il ben noto maestro Atterberg che, in collaborazione con i due maestri tedeschi Stein e Gmeinde, diresse composizioni proprie e di altri autori svedesi (Henneberg Stenhammar, Alven, Rangström). Questo concerto offrì il raro aspetto di tre direttori diversi che si dividevano la fatica di battere il tempo, mentre il complesso strumentale era sempre il medesimo...

Le orchestre dei tre grandi teatri d'opera non danno tutte concerti regolari di musica sinfonica, e quando l'assiduo lavoro della stagione teatrale glie ne lascia il tempo, le novità vi sono piuttosto rare. L'orchestra dell'Opera Tedesca fece tuttavia conoscere la *Toccata patetica* di Erwin Dressel. Ma siamo lontani dai tempi quando per esempio l'orchestra dell'Opera di Stato, allora Reale, dava una serie di ben dodici concerti sinfonici rivaleggiando di importanza con quelli dell'Orchestra filarmonica.

Oggi è quest'ultima che tiene l'assoluto primato in fatto di musica sinfonica, e fra i suoi direttori bisogna onorevolmente menzionare il maestro Leo Borchard che si è distinto specialmente nei concerti « di scambio internazionale », quando cioè la bacchetta non era affidata ad un maestro straniero. Egli infatti diresse un altro concerto francese in cui presentò fra l'altro il *Concerto* per piano e orchestra di Ravel e la *Terza Sinfonia* di Roussel, e un concerto con programma mezzo italiano e mezzo ungherese che comprendeva i nomi già ben noti anche a Berlino del Kodaly, del Bartok e del Casella. Di quest'ultimo si eseguì il *Concerto a tre* con la collaborazione dell'autore, mentre era nuovo per Berlino il nome di G. Petrassi del quale il Borchard presentò un'originale *Partita*.

Un'altra serata della Filarmonica fu diretta dal ben noto maestro Böhm, della Staatsoper di Dresda, e durante essa accadde il fatto, rarissimo al giorno d'oggi e rarissimo soprattutto in Germania, che, cioè, il pubblico reagì contro un nuovo lavoro. Decisamente, i berlinesi non vogliono saperne della musica del giovane maestro olandese Badings che pure presentava loro una sua *Terza Sinfonia* dotata di pregi non comuni. Buona parte della critica non mancò questa volta di dare addosso al pubblico.

Il giovane maestro Winkler di Stoccarda diresse pure un concerto della Filarmonica, la cui prima parte consisteva di esumazioni di lavori mozartiani e haydniani fatte a cura del noto musicologo prof. Sandberger dell'Università di Monaco, mentre la seconda parte offriva musica moderna, cioè un *Concerto* per piano e orchestra di Arturo Kusterer e la *Sesta Sinfonia* del compianto Ewald Straesser.

Un'altra grande orchestra sinfonica berline-

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

R. FASANO

123888. - *Il signor Bonaventura* L. 6,—

L. FERRARI TRECATE

123920. - *Il Canto dell'esule* L. 6,—

R. MASSARANI

123942. - *Sonatina in Do magg.* L. 12,—

V. RIETI

123690. - *Concerto per Violoncello e Piccola Orchestra*. Riduz. dell'A. L. 12,—

G. SPEZZAFERRI

123957. - *Due Estasi*. Op. 56 : 1. Passionale; 2. Lunare L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

se è l'orchestra detta « della Regione di Berlino » da me più d'una volta menzionata nelle precedenti lettere. Essa si dedica di preferenza a propagare, oltre alla grande musica del passato, quella contemporanea nazionale. Al leggio direttoriale si vede oggi spesso il presidente della Camera della musica prof. dottor Pietro Raabe. Una delle più importanti novità che egli presentò ai berlinesi fu la *Partita* di Giovanni Nepomuceno David. Questo giovane non si peritò di farci trasecolare al giorno d'oggi con un edificio contrappuntistico la cui fredda grandiosità avrebbe fatto onore ai paladini della scuola fiamminga, mentre la durezza del suo stile lineare lo mette in prima fila tra i modernissimi.

Per quanto riguarda la musica da camera le udizioni sono state numerosissime, ma lo spazio concessomi non mi permette di occuparmene diffusamente. Voglio ricordare soltanto il concerto nella Sala Beethoven, dove il maestro Furtwängler suonò insieme al violinista maestro Kolberg la sua tanto attesa *Sonata in re minore*, lavoro denso di pensiero e di non facile esecuzione. Il pianoforte vi ha una parte forse un po' preponderante e in più di un punto si ha l'impressione che si sostituisca ad una immaginaria orchestra. Quanto allo stile non vorrei ancora pronunciarmi prima di aver riudito il poderoso e — bisogna dirlo — insolitamente lungo lavoro.

La musica da banda non ha in Germania quell'importanza che essa ha nei Paesi latini. La ragione è ovvia: il nostro clima con la sua breve estate, dove le giornate veramente serene e belle si possono contare sulle dita, e dove le manifestazioni all'aperto sono quasi sempre minacciate da scrosci di pioggia o da improvvisi abbassamenti di temperatura, non permette alle bande di spingere la propria ambizione fino a rivaleggiare, per la serietà dei programmi, con le orchestre sinfoniche come avviene nei Paesi latini. Qui le bande municipali, a differenza di quelle di molte città d'Italia o della Guardia repubblicana di Parigi non esistono né avrebbero ragione d'essere. Tutto al più vi sono alcuni reggimenti di fanteria le cui bande non temono di cimentarsi nel campo della musica sinfonica come anche alcune altre dei Servizi di lavoro; ma non avviene che suonino delle intere sinfonie di Beethoven o un intero atto d'opera seria come lo si può spesso udire da una banda reggimentale in Italia. Ebbene, questo stato « d'infioritura » che avremmo voluto credere forzato, pare debba cessare grazie all'iniziativa di quell'arma nuovissima e già per la sua indole portata a tutti gli ardimenti, che è l'aviazione; o per essere più precisi, grazie a un impulso diretto dato dal Ministero dell'Aria, che ha perfino bandito un concorso per nuove composizioni di musica sinfonica originale per banda.

Però, siccome anch'esso si sente impotente

di fronte alle molte insidie di questo clima eterno guastafeste, ha preveduto delle esecuzioni anche in luogo chiuso; e così lascia che s'infiltrino degli elementi ibridi dal punto di vista bandistico puro, che d'altra parte sono giustificati dal fatto di non poter suonare sempre all'aria aperta. Così avemmo un concerto dato da una banda dell'arma aviatori nella vasta sala della Filarmonica in cui, accanto a delle interessanti novità appositamente composte rispettivamente dai maestri Wittmer, Blacher, Brust e Felix Raabe (figlio del più volte ricordato presidente della Camera di musica) potemmo udire una riduzione per banda di *Morte e Trasfigurazione* e perfino de *La cathédrale engloutie*, quel piccolo capolavoro pianistico del Debussy e appunto in questi due pezzi i suaccennati elementi ibridi, costituiti da una dozzina di violini, un pianoforte, l'organo e delle campane, fecero ottima prova. Come si sa, le musiche dell'arma aviatori sono per ora le sole in Germania che dispongano anche di un quartetto di saxofoni, e questo dimostra pure che si vuole assimilarsi alle grandi bande italiane, francesi e belghe, ottenendo una maggiore ricchezza d'applicazione e schiudendo così anche alla banda tedesca nuovi reparti del vasto campo della musica seria.

Nel teatro della capitale le novità importanti sono state come sempre poche (e ne spieghi la ragione a suo tempo), anzi precisamente una sola (nell'intervallo tra la mia lettera precedente e questa) che non era poi nemmeno una novità assoluta per la Germania, essendosi già data poco prima a Monaco. Alludiamo a *Il Campiello* del Wolf-Ferrari. L'opera è abbastanza nota al lettore italiano, sicché posso limitarmi a constatarne l'entusiastica accoglienza tanto a Monaco come a Berlino. La musica ha anche qui, come in altre opere dello stesso maestro, il merito d'indurre un pubblico tedesco a seguire con interesse e simpatia delle vicende che presentate in altra veste lo lascerebbero freddo; vicende quanto mai tenui e intimamente collegate all'indole di una città di cui il pubblico non sa nulla e di cui non riesce né si cura di penetrarne lo spirito.

E tale merito è forse ancora maggiore in questa nuova opera dove il carattere locale e il « piccolo mondo veneziano » è così accentuato che anche in Germania la si presenta col titolo originale e non tradotto de *Il Campiello*. Un tentativo curioso è viceversa quello di far cantare gli artisti in un tedesco dialettale anziché nella lingua colta e levigata della « gente istruita ». Si è voluto così evitare una seconda stonatura dato che la prima e maggiore stonatura era inevitabile, quella cioè di fare esprimere in tedesco i piccoli borghesi veneziani del buon tempo antico.

DRESDA. — All'Opera di Stato si ebbe l'importante novità *Massimilla Doni*, tre atti del compositore svizzero Othmar Schoeck, il più noto e apprezzato in Germania tra tutti i suoi compatrioti viventi. Il libretto è tratto da una novella di Balzac e ha per sfondo anch'esso Venezia, ma una Venezia ben diversa da quella de *Il campiello*. Qui si vedono agire principi, duchi, celebri cantanti ecc. tutta gente che conduce gran treno di vita ed è travagliata da grandi passioni. Ma tutto appare come annebbiato da una nuvola di filosofia. La protagonista e altri personaggi tengono delle vere e proprie conferenze sui modi di amare e di cantare, conferenze già per sé stesse difficili per un pubblico teatrale, ma addirittura incomprensibili quando, essendo cantate, gran parte delle parole non si può afferrare, benché la declamazione nella musica sia trattata con mano maestra.

Lo Schoeck è un rinomato compositore di *lieder*. In lui la finezza dell'armonizzazione o piuttosto dell'accompagnamento in generale è spinta all'estremo: ogni più lieve sfumatura psicologica del testo trova il suo riscontro nell'accompagnamento che per di più ondeggia da una tonalità all'altra, in un cromatismo che avvolge tutto come una rete magica e insieme inquietante. Se vogliamo prendere a prestito un termine che appartiene ad un'altra arte, lo Schoeck ci appare come un acquarellista che nel trattare qualsiasi soggetto, anche il più monumentale, non rinuncia alla sua tecnica di acquarellista.

Comunque l'opera ha avuto molto successo che in parte è certamente dovuto anche all'interpretazione magnifica con Boehm direttore, Felicia Hüni-Mihasek protagonista e Erna Sack, Torsten Ralf e Rudolf Dittrich nelle altre parti principali.

Nei concerti della Filarmonica si è eseguita varia musica nuova per la capitale sassone fra cui rilevo il *Concerto a tre*, con accompagnamento d'orchestra, di Alfredo Casella.

LIPSIA. — Fra i giovani compositori tedeschi maggiormente noti ve ne sono due dal cognome Müller, che vuol dire mugnaio o in italiano antico molinaro e che è il cognome più frequente dell'anagrafe tedesca. Per distinguerli bisogna dunque appoggiarsi sul prenome di ciascuno. Vi sono cioè il maestro Gottfried Müller e il maestro Sigfrid Walther Müller. Di quest'ultimo si è data al Teatro Nuovo l'opera in tre atti *Nozze di Cuccagna*, da una novella del poeta Kopisch che visse dal 1822 al 1828 a Roma e a Napoli dedicandosi a studi archeologici ed etnologici. Egli fu anche nell'isola di Capri dove, intrepido nuotatore, scopre la grotta chiamata poi azzurra e diventata celebre in tutto il mondo.

La novella è scritta con simpatia per il popolo di Napoli e rivela un'acuta osservazione

dei tipi che rendono così caratteristica quella città. L'opera che ne fu tratta e che è di genere semiserio sfrutta l'intreccio, assai lieve in verità, come meglio non può. Il colorito locale, che ha molta parte nel libretto, non è reso efficacemente dalla musica troppo dotta, sebbene non pesante nel vero senso della parola e non priva di melodia. Ma quello che manca è l'incanto della città incantevole... Ciò nonostante, il pubblico si è divertito e ha cordialmente applaudito il maestro Sigfrid Walther Müller.

MANNHEIM. — Nel « Festival di Maggio » l'altro Müller, cioè Gottfried, riportò un notevole successo col suo *Concerto* per orchestra in la minore, dove, in forma concisa e densa, sono elaborati ben quattro temi. Fu un successo anche per il direttore Elmendorff che — fatto raro negli annali concertistici — replicò il lavoro. Non dico « dovette ripeterlo », ma fece come una volta aveva fatto Hans von Bülow con la 1ª *Sinfonia* di Brahms a Weimar. È vero che il *Concerto* di Gottfried Müller è molto più breve, ed in un solo tempo.

Un'altra « primissima » di quel festival fu il *Canzoniere italiano* di Wolf-Ferrari, 36 brevi canti d'amore toscani che il maestro ha cesellati nella sua maniera inimitabile profondendo nei tesori di finissima ed ingenua sensibilità quali al tempo d'oggi è ben raro trovarli. La traduzione, in generale assai abile e degna d'encomio, dato la difficoltà del compito di rendere quelle tenere cosettine in lingua tedesca, fu curata da Franz Rau. L'esecuzione vocale affidata a vari artisti, secondo il carattere dei canti, non fu sempre perfetta. Ad ogni modo la musica fu applauditissima.

ALFRED BRÜGGEMANN.

RECENTE SUCCESSO

AL COLON DI BUENOS AIRES

FRANCO ALFANO

CYRANO DI BERGERAC

Commedia eroica di E. ROSTAND. Libretto in 4 atti e 5 quadri di E. CAIN.

Adattamento ritmico italiano di C. MEANO e F. BRUSA

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50
Libretto » 4

EDIZIONE RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

AMANN JULIUS — *Allegrs Miserere und die Aufführungspraxis in der Sistina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*. (Friedrich Pustet, Regensburg).

Dopo che il Burney ebbe segnalato il *Miserere* dell'Allegrs fra le memorabili opere della polifonia romana, un'attrattiva parve aggiungersi ai fasti della Roma papale, alle glorie dell'Italia musicale, uno scopo al viaggio in Italia, desideratissimo dai francesi, dai tedeschi. I quali scesero in gran numero e dalla loro stupita contentezza lasciarono echi grandissimi nei libri, nei diari, nelle lettere. Ne ha ora raccolto un gran fascio il dr. J. Amann.

Al Volkmann il coro sistino sembrò un organo, e la musica « commovente e patetica quanto appena si può immaginarla ». Il Cramer giudicò naturale, armonica, deliziosa la composizione. « Nell'ora crepuscolare, spente quasi tutte le luci, questo canto di dolore fa obliare che i suoi melodici suoni son di questa terra; si crede di udire un coro di beati ». Nessuna musica, notò l'Junker, più di questa influisce sul cuore; essa ha l'efficacia che gli antichi attribuivano alle loro musiche; dà un profondo brivido, un'ineffabile ambascia. È perciò unica.

Goethe la distinse fra l'indicibilmente bella musica a cappella. La De Staël: « Una musica santa, che induce alla rinuncia di tutte le cose terrene. Un verso risuona come una musica celeste, quello che segue vien mormorato da voci profonde e rudi, come una tenera risposta dell'anima all'intenso sentimento, come la reale vita che nemicamente respinga i voti della nobile anima. Ricomincia il lieve coro e par che la speranza riviva... L'ultimo pezzo, più degli altri commovente e nobile, conduce a un puro sentimento. Voglia Iddio donarci, finché viviamo, un'analoga sensazione ».

Jacobi ne fu tremendamente scosso. « La terra mi tremava sotto i piedi e per la prima volta nella mia vita ho invidiato il Papa e i cardinali che se ne stavano tranquilli. Mi sarei buttato a terra per sfogarmi a piangere e lamentarmi. Mai altro canto m'ha fatto tanta

impressione. Celeste dev'essere l'anima dell'uomo che l'ha trovato ». Heisne ascoltò due volte il *Miserere* e fu commosso fino alle lagrime. « Potenza delle parole e della musica. Tremore di pentimento, altalena di oppressa tenerezza, speranza e scoraggiamento, sospiri e pianti di un'anima amante ».

Kestner non poté dormire due notti, tanto il *Miserere* gli risuonava nell'anima. Avrebbe voluto distinguere suono da suono, e tutto si fondeva in una indistinguibile armonia. Siever: « Il più nobile alto pezzo di musica da chiesa, una creazione della verità, con affascinante semplicità, con esemplare chiarezza ». Mendelssohn ne ammirò soprattutto l'inizio, e attribul gran parte del piacere agli abbellimenti dei cantanti.

Reichardt, studiata la partitura, giudicò soverchio l'entusiasmo di Heisne. I più competenti cominciarono dunque a notare le esagerazioni dei letterati e in generale di coloro che avevano sopravvalutato l'opera d'arte con le condizioni ambientali e accessorie, fra le quali sono da doverare il luogo dell'esecuzione, la Cappella Sistina, il tempo, la settimana santa, l'esecuzione, infine il momento romantico.

TAUT KURT — *Bibliographie des Musik-schrifttums*. (Friedrich Hofmeister, Lipsia).

Attraverso l'Annuario della Biblioteca musicale Peters avevamo già più volte apprezzata la diligenza di Kurt Taut negli elenchi biografici e bibliografici. Questo ampio volume, che ora egli pubblica, con la collaborazione di V. Carus e di G. Karstädt., e grazie all'iniziativa dell'Istituto di Stato per la cultura musicale, fa anche meglio valutare la sua cura zelante e la metodologia bibliografica. Tale pubblicazione sarà semestrale.

In undici capitoli è divisa la bibliografia internazionale, dai volumi, agli opuscoli, agli articoli nelle rassegne di musica. E cioè Bibliografia, Periodici e scritti d'occasione, Filosofia e fisica, Musicologia comparata, Attività pratica, Storia, Musicisti, Teoria, Canto, Istrumenti, attualità.

Ecco per esempio la suddivisione della Attività pratica: Festivals e settimane; organizzazioni e società; rappresentazioni e programmi; questioni del giorno; critica; radio; film;

miscellanea. Le indicazioni di ciascuna pubblicazione sono minuziose, tali da agevolare le ricerche degli studiosi.

a. d. c.

CICCIONESI (R.) — *La tecnica dell'armonizzazione*. (R. Maurri, Firenze).

L'opera s'inizia con una prima parte teorico-scientifica in cui è esposta la relazione fra i fenomeni acustici e gli effetti armonici. In una seconda parte, pratica, l'A. tratta dell'armonizzazione di una qualsiasi linea melodica data, secondo un unico procedimento teorico, inquadrando tutti i casi particolari in poche definizioni fondamentali. Notevole è in questa parte il contributo all'armonizzazione della melodia.

L'esposizione della materia è fatta con ordine e chiarezza ed è corredata di numerosi esempi musicali, a maggiore comprensione del testo.

ZANIER (F.) — *Come costruisco un violino*. (Libreria Internazionale Treves di R. Fontana e C., Genova).

L'A. ha costruito un violino trapezoidale, dal suono dolce, ampio e possente insieme e vuol dimostrare che la forma può essere mutata senza alterare le caratteristiche sonore dell'istrumento e confermare che una superficie di legno piana vibra per lo meno quanto una superficie curva, anzi la libertà di vibrazione aumenta per il fatto che le fibre, non essendo state in alcun modo recise, come avviene per le curve, vengono a trovarsi disposte parallelamente come tante corde tese nel senso stesso di quelle dello istrumento, vantaggio già intuito dallo stesso Stradivari, che nei suoi ultimi violini ridusse le curve al minimo.

L'A. completa il suo studio con buone norme per costruire ed applicare la catena, le fasce, l'anima, il ponticello e per i fori armonici e la vernice, la doremica, il coefficiente caratteristico decisivo della voce degli istrumenti classici.

Il lavoro è fatto con coscienza e diligenza e merita l'attenzione di quanti s'interessano a gli istrumenti a corda.

G. F.

A. PAROLA

IL CARNEVALE DI VENEZIA

Concerto per Saxofono Contralto in Mi bem. e Pianoforte

(124000) L. 6.

EDIZIONE RICORDI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

VIVALDI-CASELLA — *Concerto grosso in re minore*, per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Trascrizione a un tempo fedele ed originale, come deve essere ogni trascrizione che non voglia ridursi a generico adattamento da uno strumento o da un complesso di istrumenti ad altro, di natura diversa. Pur concedendo ad un onesto effetto pianistico, Casella ha saputo evitare ogni virtuosismo inopportuno ed ogni amplificazione sonora impropria. Gli effetti timbrici propri degli archi sono resi con l'aggiunta discreta di dissonanze gustose. La felice riuscita di questo lavoro lascia desiderare che altri se ne aggiungano dello stesso genere, contribuendo alla più vasta conoscenza dell'« attualissimo » Vivaldi.

N. COSTARELLI.

PLATTI (G.) — *Sonate per Flauto o Violino con basso cifrato*. (Ed. Schott, Magonza).

Tre sonate, in *mi min.*, *sol magg.*, *la magg.*, originali per flauto « con accompagnamento di violoncello o cembalo ». Philipp Jarnach informa di averle tratte dalla edizione Haffner del 1758, posseduta dalla biblioteca di Albert Biolley di Zurigo, destinandole al flauto, ma anche al violino. Informa anche: « La realizzazione armonica è fedele al basso cifrato. Pertanto l'andamento del basso è stato talvolta modificato per rispondere alle esigenze della tecnica del pianoforte. Le didascalie originali hanno dovuto essere completate ». Pubblicate nel 1923, sono incluse nell'*Antiqua, eine Sammlung alter Musik*.

a. d. c.

ROCHAT (A.) — *Tre Canzoni*, per Clarinetto (o Violoncello) e Pianoforte. (Edizione Carisch, Milano).

Con ogni evidenza, la trascrizione per Violoncello è destinata soltanto a diffondere questi tre eleganti lavoretti con maggiore rapidità, ma è altrettanto evidente che essi furono concepiti per Clarinetto e che solo con questo istrumento potranno avere il risalto completo immaginato e voluto dall'autrice. Le composizioni moderne per Clarinetto — qualora non si voglia scendere al genere jazzistico — sono ultrarare; perciò le presenti tre saranno certo accolte con piacere dai clarinettisti, riunendo esse molte doti positive, quali l'espressione, la brevità ed il gusto moderno, pur rimanendo lontane da qualsiasi stranezza. Fresca la prima, melanconica l'altra, vivace la terza, le tre canzoni si completano tra loro riuscendo insieme di efficace contrasto.

Q.

LAZZARI (S.) — *Scherzo per Violino e Pianoforte*.

(Ed. Heugel, Parigi).

Pur non essendo di origine francese, l'autore dimostra di possedere magistralmente le virtù di raffinata eleganza che caratterizzano l'influsso della scuola di Parigi.

E. ODDONE.

LONGO (A.) — *Tre canzonette del Poliziano*, Canto e Pianoforte, (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino mensile*, Milano.

In queste graziosissime pagine del giovane maestro, (delle quali non esito a definire *La partenza* un autentico gioiello della letteratura musicale contemporanea) può facilmente ravvisarsi la profonda cura posta dall'autore di riaccostarsi, con le risorse dell'odierno linguaggio (non esclusa la scala ottocordale, che con accorta disposizione il Longo ha resa agevole anche all'intonazione della voce), ai modelli della gloriosa lirica napoletana del settecento. I tre brani sono veramente piacevoli ed elegantissimi. L'ariosa vaghezza del discorso melodico, sapientemente delineato nelle immagini ora amorose ora burlesche del Poliziano offre agli interpreti il vantaggio di dilettare gli ascoltatori senza sottoporli ad alcuno sforzo di penetrazione intellettualistica.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Cantico per Pianoforte*.

(G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino mensile*, Milano.

L'arte di M. Castelnuovo Tedesco è troppo nota nel mondo dei concertisti, perchè da queste colonne, destinate specialmente a mettere in evidenza autori nuovi e musiche poco conosciute, noi ci possiamo far banditori di meriti del chiaro autore toscano, senza passare per adulatori o per pretenziosi.

Ma nel caso di questo *Cantico*, giovanile composizione del Castelnuovo, ci limiteremo a constatare che a nostro giudizio esso non è stato ancora sufficientemente compreso, in quanto assai più frequente dovrebbe essere la sua inclusione nei programmi pianistici.

In esso il soffio di una sincera emozione, che difficilmente si riscontra nella successiva produzione del Castelnuovo, proiettato attraverso un gioco di piani sonori, ora cupi ed ora luminosi in contrasto, crea il palpito di una alata liricità di linguaggio, che, nella parte centrale dell'architettonico brano, assurge a potenza di espressione drammatica.

Pezzo di ampio respiro, destinato ai pianisti di polso saldo e di finissimo intelletto.

S. MUSELLA.

MUSICA ESEGUITA

G. MULÈ: «Liolà» al Bellini di Catania ed al Massimo di Palermo.

Da *Il Popolo di Sicilia*, Catania (F. PASTURA):

L'intuito penetrativo, profondo e personalissimo di Giuseppe Mulè ha saputo realizzare in musica, come mai sinora era stato fatto, lo spirito della commedia isolana di Luigi Pirandello.

La commedia è stata posta dal musicista in primo piano. Apparentemente Mulè s'è nascosto dietro Pirandello ma effettivamente vi s'è annidato dentro. Ogni personaggio ha avuto così dal grande scrittore la consistenza della parola e dal geniale musicista l'estrinsecazione del suo mondo interiore.

Ogni carattere, delineato con mano possente dall'arte pirandelliana, è mostrato dal Mulè in tutto il suo valore spirituale.

La commedia musicale è condotta con sapiente leggerezza di mano ma con profonda penetrazione dell'anima di ogni personaggio.

La musica è, in tutta la commedia, come una cornice pregevolissima ma leggera che fa risaltare tutte le figure del gran quadro. Qua e là vaste pennellate di colore ne inquadrano ogni episodio senza però che ci facciano distogliere lo sguardo e la comprensione dal carattere di essi.

... Il materiale musicale e la tecnica armonistica dei quali Giuseppe Mulè s'è servito, sono il frutto della sua tormentata e personale esperienza d'artista sensibile e raffinato.

Le melodie abbondano in tutta l'opera; fluide e cristalline esse contengono l'anima e lo stile etnofonico di un popolo di cui Liolà è il tipico rappresentante.

Le cantilene di Liolà sono purissime e bellissime, improntate alla più schietta maniera popolare, sia formale che melodica, sentite attraverso un profondo e originale temperamento che le ha create con gioia serena e le ha fiorite con squisitezza di gusto di appropriati e fluenti melismi.

Le armonie sono piane, delicate, gradevoli e trasparenti: esse creano sempre, attorno ai canti e ai declamati, lievissime atmosfere sonore e se qualche dissonanza e qualche urto di tonalità s'incontrano non macchiano la loro trasparenza né sono stati messi per puro preziosismo o solo per amore di ricercatezza, ma ci danno quel sapore di terra acre eppur gradevole, quel profumo voluttuoso e indefinibile, fatto di mille profumi diversi, quale noi possiamo respirare nella divina campagna nostra.

Lo strumentale è trattato con mano leggera e con assoluta padronanza: ricchezza di colori ottenuti con poche pennellate, sempre opportune, che seguono o commentano un dialogo, un discorso, che accompagnano o sottolineano un gesto o una parola.

Da *Il Giornale di Sicilia*, Palermo (a. z.):

... Ma vi sono anche degli altri elementi che intervengono a conferire allo spartito un carattere brillantissimo di varietà e di vivacità: e cioè non pochi recitativi concepiti magistralmente; e poi l'animazione di non poche scene d'insieme, in cui ciascun personaggio ha qualche cosa da dire, e in cui la musica diviene un mirabile intreccio di voci e orchestra, questa intesa come commento e quale completamento di quelle. In queste scene l'orchestra — che canta solennemente essa pure nelle pagine più salienti — non è accompagnamento all'antica, come non è qualche cosa di artificioso e di sovraccarico secondo certi esempi modernissimi. Mulè, strumentatore sapiente, ha saputo anche in questo caso mantenere una linea di dignità e di schiettezza, facendo sì che l'orchestrazione di Liolà — semplice eppure ricchissima, appropriata e colorita — si affianchi al canto, senza corromperlo, senza soverchiarlo. Ed ecco succedersi i più vari effetti, semplicissimi e indovinati, che danno ora il senso del grottesco ed ora quello del furore rumoroso. Si pensi, ad esempio, agli effetti che nel primo atto descrivono l'arrivo di Ninfa e dei figliuoli di Liolà, suscitando la idea della chioceia accompagnata dai pulcini; ovvero alle staccate e irose sonorità, che al termine del secondo atto sottolineano il furibondo picchiare di zio Simone alla porta della casa ove si è rinchiusa Mita.

Da *L'Ora*, Palermo (Sal.):

Tutta l'opera si sviluppa con forti pennellate coloristiche ed ambientali, e con continui accenni di dipintura psicologica; si notino in ispecie il vivace racconto di zia Ninfa sulla «messa delle dame», l'entrata di zio Simone puntualizzata da un tema che ne esprime la sua burbera rudezza brontolona e quindi i tre momenti melodici di Liolà: «Son giorni e giorni ormai che non ti vedo», «Io questa notte ho dormito al sereno» e «Ho per cervello un mullinello», l'ultimo caratteristico della personalità del giovanotto, gli altri riecheggianti motivi tra i più suavi del canto popolare siciliano.

... Dopo il canto pieno di rassegnazione e di dolcezza di Mita, che costituisce una bella pagina melodica, e la ripetizione di Liolà del motivo già detto da Gesa, il finale di questo atto costituisce una ricca pagina di composizione orchestrale, che crea con molta delicatezza e profondità un'atmosfera, dove l'incanto della notte, il dolore di Mita, la seduzione, e l'effluvio sensuale della campagna si fondono in una musica sensazionistica, piena di vibrazioni e di richiami terrestri.

È questa una delle pagine più composte e più classiche, direi, dell'opera. Il terzo atto ha un momento corale, uno dei più completi di tutta la commedia, in cui viene celebrata la vendemmia: un canto leggero, ardente,

frizzante, fermentato come il mosto che si prepara.

... Tirando le somme, dobbiamo dire che in *Liolà* molti sono i segni di un temperamento personalissimo i quali riescono in qualche modo a riportare in sintesi i molti brani di perfetto lirismo che talvolta appaiono frammentari.

L. ROCCA: «La Morte di Frine», al Teatro alla Scala.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (a. t.):

In questa *Morte di Frine* c'è già evidente il carattere intimo della sensibilità artistica del Rocca, le sue inclinazioni e le sue predilezioni estetiche e drammatiche. Il realismo del *Dibuk* non contrasta a ciò. Nella mente e nella musica del Rocca è, direi, come idealizzato. È così lontano, poi, in effetto, dalla vita comune della comune umanità!

... Certo di filosofia e di simboli il Rocca non si è preoccupato e non dev'essere stato preso. Egli ha una sensitiva e gli basta una parola piena di dolcezza, magari una voce come stillante lagrime, un'atmosfera di tristezza, di accorata sentimentalità per sentirsi ispirato e per tradurre in note musicali la sua interna e intensa emozione.

Il teatro e la teatralità del Rocca risultano, quindi, da certe zone musicali di carattere prettamente melodrammatico, da colorazioni e da effusioni liriche qua e là diffuse, nate per lo più da immagini letterarie, dall'armoniosità del verso, non desunte e non derivate sempre dalla reale entità drammatica dei personaggi e dal peso delle loro azioni, ombre, come si è detto, quelli, parvenze queste. Anche qui l'ingegno lirico, o, meglio, melodrammatico del Rocca, mostra di essersi largamente e facilmente appropriato dei modi, delle espressioni e delle forme teatrali sino a ieri, e senza dubbio oggi ancora trionfanti, e di farne uso con sagacia, se non sempre con misura.

... In sostanza, quello che c'è di musica nella *Morte di Frine*, e che le dà il carattere, la lineatura e l'architettura di opera lirica, basta per accertare che nel suo autore vive un artista d'innegabili virtù teatrali: è sufficiente per farlo ascoltare con viva partecipazione sentimentale, ad onta delle inevitabili deficienze e delle non meno inevitabili ridondanze.

Da *Il Sole*, Milano (c. l.):

Morte di Frine è opera meditata e per niente trascurabile. Ne fa fede — oltre il libretto, scritto con castigatezza, con sentimento e con passione — la musica di Lodovico Rocca che si sentì in grado di concepirla e strumentarla con giovanile baldanza e con superiore dignità. Sinfonica nel costruito ed evocatrice di un felice impressionismo, forse un po' statica, talvolta, ma serena sempre, contemplativa e spin-

ta alle massime espressioni sonore — ottenute con delle incalzanti perorazioni — coerente insomma anche quando si abbandona a qualche simpatica rimembranza o a delle digressioni pittoriche o coloristiche — vedi il mare dell'Ellade, costantemente presente — è pure, molte volte, materata di bagliori melodici di ampio respiro, quelli di cui non si può far senza in una produzione lirica e teatrale realmente efficace.

Talune pagine, dense di solennità e sviluppate convenientemente, degnissime di attenzione, sono cosparse in tutta la partitura ed in specie alla prima invocazione di Frine « Se l'amore ti mente » ed all'ultima frase « Bacia la bocca mia benedicente » piena di ardore e di spiritualità.

Da *La Stampa*, Torino :

Composta circa vent'anni or sono, e prima del *Dibuk*, che ha reso più noto il nome del Rocca, questa *Morte di Frine* è un'opera gentile e aristocratica, la cui musica risponde all'ambiente evocato dal libretto e ai modi letterari del libretto stesso. Essa canta l'amore sensuale e patetico, l'affanno della protagonista, i suoi desiderii di vita e di morte, l'ardore degli amanti; fa sentire l'ineluttabilità del destino. I vari episodi sono distintamente rilevati. Così, per esempio, il carattere del primo coro lontano, quasi arcaico e misterioso, contrasta con quello, vivace e giovanile, delle amiche di Frine, e col severo discorso di Timocle.

All'arioso, mutevole di ritmo e animato da drammatiche concitazioni, in cui Frine racconta il suo sogno, contrasta la carezzosa melodia di Eikadel; nel riunirsi, le voci di Frine e di Eikadel esprimono il sentimento supremo della conquista e della perdita. Alle spaziose melodie patetiche seguono ritmi convulsi e armonie amare, allorché lo Sconosciuto interviene a determinare la catastrofe. L'accento erotico dello Sconosciuto è sostanzialmente diverso da quello di Eikadel, e il loro contrasto assume alla fine vigore drammatico. L'ultimo episodio, improntato di delicata malinconia, svanisce dopo un'ultima affermazione di tragica cupezza.

Con tali contrasti efficaci, con la chiarezza e piacevolezza delle melodie, con la omogeneità della composizione, quest'opera giovanile mostra la sicura musicalità e la tendenza operistica che il Rocca affermò poi nel *Dibuk*, ed è di per sé un notevole saggio teatrale.

Da *La Gazzetta del Popolo*, Torino (M. LESSONA) :

I caratteri formali della musica sono quelli, ormai ben noti, della mano abilissima dell'autore del *Dibuk*; sinfonismo nutrito, predilezione della dissonanza tuttavia depurata di ogni cacofonia, grazie ad un accorto uso dei timbri; semplicità — quasi talora semplicismo, un po' forzato — di schemi melodici; costanza, tuttavia, e coerente continuità del discorso. Qua

e là, inoltre, momenti di qualche concretezza nel disegno delle figure, — quella dell'indovino Timocle (la cui interpretazione del sogno narrato da Frine induce costei al suicidio) —; felici tocchi evocatori di ambiente, e, per quanto possibile, di tonalità sentimentali, con momenti di calda e commossa eloquenza sonora nella trenodia che chiude l'opera.

Da *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari (A. PASETTO) :

I drammatici momenti della leggendaria vicenda hanno dettato a Lodovico Rocca pagine musicali vigorose nelle quali è facile riconoscere spesso gli accenti più caratteristici del *Dibuk*: del che non va certo fatta colpa all'autore, trattandosi, come si è detto, di opera che ha di molto preceduto la composizione del *Dibuk* stesso. Certo la musica esprime con efficacia stati d'animo e sensazioni e, se si tolgono alcune prolissità e talune ricercatezze melodiche, è sempre viva e vibrante.

F. CILEA: « Piccola Suite » per Orchestra, all'Adriano di Roma.

Da *Il Messaggero*, Roma (M. INCAGLIATI) :

Nello scompiglio della musica contemporanea, Cilea, senza aver ripudiato lo spirito di quella che è la fulgida gloriosa tradizione, è dei rari compositori viventi i quali non abbiano arricchito il naso e chiuso gli occhi di fronte all'evoluzione della tecnica: uno dei campioni della « giovane scuola » melodrammatica, dunque, non insensibile ai tempi moderni.

Ma ciò, pur nell'apprezzamento più alto, a nulla sarebbe servito se, a profilare sempre più spiccata e decisa la figura dell'artista, dall'*Arliesiana* a oggi, ed è trascorso un quarantennio di fervida vita artistica, non fosse intervenuto quel demone sotto le vesti della fantasia. Ora, e siamo grati a Bernardino Molinari per aver incluso l'ultima produzione di Cilea in un concerto come quello di ieri, che per fasto e splendore non sarà così presto dimenticato; ora dunque nella *Piccola Suite* per orchestra l'autore non ha battuto via diversa da quella teatrale: vale a dire che il sinfonismo non è stato inteso sotto forma di speculazione musicale a base di aridità e di elucubrazioni cerebrali, di solo virtuosismo orchestrale, insomma; ma sotto l'impulso e il consiglio della fantasia. Con questo è implicitamente detto che nei tre tempi della *Suite* l'ispirazione è presente, immutabilmente agile, fresca, viva. La « Danza » che l'inizia, è tutta illeggiadrita di eleganza e sorretta da squisito buon senso; il « Notturmo » che segue, si snoda attraverso tocchi e toni di dolcezza soave, di poesia vaga, quasi aerea, ed è tutto animato da un soffio di patetica morbida musicalità, un gioiello di sentita melodia; e in

fine nell'ultimo tempo « Alla marcia », con quel « basso ostinato » che conferisce carattere ben spiccato al brano, la genialità dell'artista si è scapricciata con vivezza di ritmi e moti pieni d'ardore, così da concludere la *Suite* con un brio di risonanti suoni e di trovate timbriche.

Da *La Tribuna*, Roma (ILDEBRANDO PIZZETTI)

Fra l'Oratorio di Carissimi e il Concerto di Bach era inserita la prima esecuzione di una composizione di autore italiano vivente (bravo Molinari!); una *Piccola Suite* di Francesco Cilea. Composizione linda ed elegante, armonizzata e orchestrata con gusto del tutto degna dell'autore dell'*Adriano Lecouvreur*, la cui proibizione di musicista è pari a quella, esemplare, dell'uomo.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (Vice) :

Il pubblico ha poi festeggiato Francesco Cilea chiamandolo ripetutamente al podio per la sua *Piccola Suite*, per orchestra (Danza, Notturmo, Alla marcia). Particolarmente è stato apprezzato il « Notturmo » dove gli strumentini, cui è affidata la linea melodica, respirano in un'aura poetica aperta dall'accompagnamento del resto dell'orchestra, regolata da mano maestra.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma :

Era in programma una *Piccola Suite* di Francesco Cilea, di delicata ispirazione, sviluppata ed instrumentata con assoluto buon gusto e con mano maestra. Il maestro Cilea, presente, è stato fatto segno ad una calorosa manifestazione ed il successo si è concretato con vivi applausi all'autore e a Molinari.

Da *Il Popolo di Roma* (G. G.) :

La *Piccola Suite* per orchestra, del nostro Cilea, in prima esecuzione, ha avuto una cordiale e significativa accoglienza. È formata da tre brevi tempi (la fisionomia dei quali è caratterizzata dai nomi: « Danza », « Notturmo » e « Alla marcia ») che possono definirsi piccoli quadri in miniatura, tanta è l'eleganza dell'armonizzazione e la grazia dello strumentale. Queste prerogative sono nell'arte inconfondibile del Cilea, che è tutta ricamo e carezze. L'autore, presente, è stato più volte evocato al podio.

F. ALFANO: Divertimento per Orchestra ridotta e Pianoforte obbligato, al Comunale di Firenze.

Da *La Nazione*, Firenze (A. BONAVENTURA) :

Questa composizione, chiara, spontanea, senza stravaganze e senza pretese filosofiche e programmatiche, oltre ad essere magistralmente condotta, riesce veramente interessante e

gradevole ad udirsi. Non fa dunque torto al suo titolo di *Divertimento*.

Una « Introduzione » di schietta struttura classica, ritmicamente animata e ricca di effetti fonici nel gioco dei vari strumenti, prelude all'« Aria » che costituisce la parte centrale e più bella della composizione.

Questo brano, pervaso di accurata mestizia, contiene accenti passionali e frasi ampiamente cantabili, nuovo documento del temperamento espansivo dell'illustre maestro napoletano. Poi un breve recitativo serve di passaggio al « Rondò » finale che corre svelto, scintillante, vivace se anche, a nostro avviso, un tantino prolisso. La bella composizione, bene diretta dal maestro Bellezza e non meno egregiamente eseguita dai componenti l'orchestra, fu accolta con molti applausi dal pubblico che volle anche vedere alla ribalta, insieme col direttore, il chiarissimo autore.

F. SANTOLIVIDO: « Quartetto in do min., per Archi e « Sonata in la min., per Violino e Pianoforte, a Rio de Janeiro.

Dal *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro (ANDRÉ MURICY) :

L'associazione brasiliana « Amici d'Italia » ha organizzata una eccezionale festa d'arte in omaggio a Francesco Santolivido, nella « Casa d'Italia ».

Il movimento presente della musica italiana è di una impressionante ricchezza ed è un tentativo, quanto mai legittimo, di ritorno alle tradizioni della musica italiana classica.

F. Santolivido è incontestabilmente un forte musicista, imbevuto di solida cultura, magistralmente padrone del suo mestiere. La semplice enunciazione del programma già lo situava in un elevato piano artistico: oltre i due cicli di liriche, una *Sonata* per Violino e Pianoforte ed un *Quartetto* per archi.

Tutte queste opere sono di fattura limpida e solida, bene scritte per le voci e per gli altri rispettivi strumenti. È una musica elevata e semplice, italiana per sensibilità e per ispirazione. L'influenza dei maggiori autori da camera del secolo passato è evidente, come per esempio Brahms e Debussy, specie nel *Quartetto* di musica da camera scritto in una forma vigorosa.

Queste opere furono applaudite con calore sincero.

La *Sonata* per Violino e Pianoforte, uno dei più significativi numeri del programma, fu eseguita dalla violinista Heloisa Torres Lima e dal pianista Oswald Storino, esecutori impeccabili. Il *Quartetto* fu eseguito dall'ammirevole Quartetto brasiliano, che fu magnifico di impeto ed espressione.



CONCORSI

⊗ **MINISTERO DELL'E. N.** — La Gazzetta Ufficiale dell'8 maggio pubblica le norme del Concorso, per titolo ed esame, al posto di Insegnante di Organo e di Composizione organistica nel R. Conservatorio di musica di Milano. Scadenza, per la presentazione delle domande e documenti, non oltre il 7 luglio.

⊗ **R. CONSERVATORIO DI NAPOLI.** — È indetto il consueto Concorso fra compositori italiani a due premi Rispoli, di L. 2 mila ciascuno, per una *Composizione* di musica classica da camera e per una *Sonata* per viola e pianoforte in tre o quattro tempi. I lavori dovranno pervenire alla Segreteria del Conservatorio, alla quale può richiedersi programma dettagliato, non oltre il 15 settembre p. v.

⊗ **CAMERATA NAPOLETANA.** — Bandisce due Concorsi:

a) fra i suoi soci e fra gli scrittori italiani sindacati, per un libretto lirico in un atto. Termine per la presentazione dei lavori, col sistema del motto e della busta, il 28 ottobre. Premio L. 2000. Il libretto prescelto sarà dato a musicare agli autori soci della Camerata.

b) fra i pianisti italiani, sindacati, che non abbiano superato il 30° anno di età. Al vincitore sarà concesso di tenere un concerto alla Ambasciata italiana di Parigi. Presentazione delle domande, non oltre il 31 luglio. Tassa di iscrizione L. 60.

⊗ **R. ACCADEMIA DEL CONSERVATORIO MUSICALE DI FIRENZE.** — Il Concorso per il premio Cristofori per un Pezzo importante per Pianoforte, con premio di L. 3000, a motivo dell'esiguo numero di concorrenti, è stato prorogato — per l'invio dei lavori (inediti o pubblicati dopo il 30 giugno 1935) — al 30 novembre p. v. Per chiarimenti rivolgersi alla Segreteria dell'Accademia, Via Alfani 81.

⊗ **CITTÀ DI CUNEO.** — Concorso, per titoli, al posto di direttore della Scuola municipale di musica, con obbligo dell'insegnamento degli strumenti ad archi e del solfeggio. Le domande, coi documenti d'uso, dovranno per-

venire al Segretario del Comune entro il 30 luglio.

⊗ **D. L. COMUNALE DA PITIGLIANO.** — Concorso per titoli al posto di Direttore della Scuola di musica e della Banda dell'O. N. D. Il Presidente del D. L. dovrà ricevere le domande, con tassa di L. 25, non oltre le ore 18 del 30 giugno.

⊗ **ACCADEMIA DI CANTO.** — Su novanta presentatisi, sono stati ammessi al concerto finale, a giuria pubblica, i seguenti concorrenti: Pia Covezzi, Jares Cugini, Lina Mascherpa, Bruna Rizzo, Bruno Beretta, Virgilio Caffi, Mario Madella, Pietro Medici, Guido Serpelloni, al migliore dei quali sarà assegnata una coppa d'argento del Comune di Milano. Ha stabilito inoltre di assegnare le medaglie d'oro del Ministero della Cultura Popolare e i diplomi del Ministero dell'E. N. e dell'Accademia ai concorrenti: Pia Covezzi, Jares Cugini, Alda Alberti, Siviglia Marchetti e Virgilio Caffi, e di designare per un concerto alla radio di Torino il soprano Covezzi e il bari-
tono Beretta.

⊗ **CONCORSO DI LIUTERIA MODERNA, CREMONA.** — Ecco l'esito del Concorso nazionale indetto dalla Federazione dell'Artigianato, in occasione del bicentenario di Stradivari.

Quartetti: 1. Lecchi Giuseppe, Genova; 2. Sgarabotto Gaetano, Parma; 3. Capicchioni Marino, Rimini.

Violini: 1. Sderci Iginio, Firenze; 2. Galimberti Luigi, Milano; 3. Sgarabotto, Parma.

Viola: 1. Sderci Iginio, Firenze; 2. Galimberti Luigi, Milano; 3. Ornati Giuseppe, Milano.

Violoncelli: 1. Galimberti Luigi, Milano; 2. Cavani Vincenzo, Spilamberto (Modena); 3. Messori di Modena.

Contrabassi: 1. Martini Oreste, Mantova; 2. Caruana Marsigliese, Roma; 3. Muschietti Umberto, Udine.

Fuori concorso: Medaglia d'oro del Rettorato della Provincia di Cremona, a Simone Fernando Sacconi di Roma; medaglia d'oro della Confederazione dei lavoratori dell'industria, a Gandi Cesare di Genova; medaglia d'argento della Federazione artigiani a Giuseppe Pedrazzini di Milano.

NOTIZIE

⊗ Il Ministero dell'Educazione Nazionale ha diramato una circolare ai presidi degli Istituti d'istruzione media classica, scientifica, magistrale e tecnica relativa all'EDUCAZIONE MUSICALE DEGLI STUDENTI MEDI. Nella circolare sono inclusi i seguenti sette programmi-tipo ai quali i presidi dovranno scrupolosamente attenersi nel prossimo anno scolastico 1937-1938: 1) conferenza con esempi sulla musica greca, ellenica, liturgica, trovadorica; — 2) villette del '400 e musica del '500. — 3) musica del '600. — 4) musica del '700. — 5) musica dell'800. — 6) e 7) il sinfonismo italiano e straniero dal 700 ai nostri giorni.

⊗ A Presidente dell'ENTE AUTONOMO DEL REALE DELL'OPERA è stato nominato il principe don Piero Colonna, governatore di Roma ed a Commissario governativo il marchese Francesco Dentice d'Accadia. Compongono il Comitato il sen. Contarini, gli on. Guglielmotti e Folliero, il comm. Cimino, il maestro Corti e il prof. Fasolo. Il maestro Tullio Serafin è nominato consulente artistico, con diritto di partecipazione con voto consultivo alle riunioni del Comitato.

⊗ La consueta STAGIONE LIRICA ESTIVA DELL'E.I.A.R. si è iniziata il 26 u. s. Figurano in cartellone due novità assolute (designate dalla commissione di lettura della S.I.A.E.), *Alcassino e Nicoletta* di Mario Barbieri e *L'amore sotto chiave* di Edgardo Carducci. Tra le altre 45 opere prescelte, 36 sono italiane e 9 straniere. Eccone l'elenco in ordine alfabetico d'autore: Alfano, *Resurrezione*; Bellini, *Norma*; Casella, *La Giara*; Catalani, *La Wally*; Cilea, *Adriana Lecouvreur*; Donaudy, *Sperduti nel buio*; Donizetti, *Elisir d'amore*; Giordano, *Fedora e Siberia*; Gui, *Fata Malerba*; Lattuada, *Le Preziose ridicole*; Lualdi, *La Grançeola*; Malipiero, *S. Francesco d'Assisi e Il festino*; Mascagni, *Isabeau e Iris*; Mulè, *La Monacella della fontana*; Pedrollo, *Primavera fiorentina*; Perosi, *Resurrezione di Cristo*; Pick Mangiagalli, *Notturmo romantico*; Pizzetti, *Rappresentazione di S. Uliva*; Puccini, *Bohème, Manon Lescaut e Butterfly*; Refice, *La Samaritana*; Rendano, *Consuelo*; Respighi, *La bella dormiente nel bosco e Primavera*; Rocca, *In terra di leggenda*; Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*; Verdi, *Ernani, Don Carlos, Trovatore*; Wolf Ferrari, *Le donne curiose*; Zandonai, *I Cavalieri di Ekebù e Giulietta e Romeo*.

Charpentier, *Luisa*; Gounod, *Faust*; Massenet, *Thais*; Mussorgsky, *Kovancina*; Offenbach, *I racconti di Hoffmann*; Strauss, *Salomé e Arianna a Nasso*; Wagner, *Lohengrin e L'Oro del Reno*.

⊗ Si hanno le prime indiscrezioni sulla prossima stagione al TEATRO ALLA SCALA, che si

inaugurerà col *Mefistofele*. Come novità assolute sono assicurate le opere, ciascuna in tre atti, *Margherita da Cortona* di Refice e *Proserpina* di Renzo Bianchi su libretto di Benelli. Nuove per Milano saranno *Il Volto della Vergine* di Camussi ed un balletto di Respighi tolto dalle *Antiche Arie e Danze* o dal *Trittico botticelliano*. Si avrà anche la ripresa del *Gobbo del Califfo* di Casavola. Tra le opere italiane di repertorio si darebbero: *Aida*, *Otello*, *Butterfly*, *Tosca*, *Il Barbiere di Siviglia*, *I quattro rusteghi*, *Marcella*, *Silvano*, *Lucia*, *Gioconda*, *Cavalleria rusticana*, *L'imprendario in angustie* e la *Messa da Requiem* di Verdi. Di autori stranieri sarebbero rappresentate: *Le nozze di Figaro*, *Marta*, *Carmen*, *I pescatori di perle* e — nuove per la Scala — *Sadko* di Rimski Korsakov, *Gofescas* di Granados, *Le Jongleur de notre Dame* di Massenet, forse un grande ballo di Ciaikovski, e certamente l'intera *Tetralogia* data dal Teatro di Stato di Monaco.

Dirigeranno i maestri De Sabata, Marinuzzi e Capuana.

⊗ Al REALE DI ROMA, la stagione dovrebbe aprirsi col *Trovatore*. Di Verdi si darebbero pure *Luisa Miller*, *Un Ballo in maschera* e *La Traviata*; di Puccini, *Bohème* e *Turandot*; di Mascagni *l'Amico Fritz*. Altre opere di repertorio prescelte, oltre l'intera *Tetralogia*, sarebbero: *Lo straniero*, *I Cavalieri di Ekebù*, *Dibuk*, *Le furie di Arlecchino*, *Carmen*, *Werther*, *Le donne curiose*, *Fedora*, *Wally*, *Gioconda*, *Il Barbiere di Siviglia*.

Le novità per il Reale sarebbero costituite da *Caracciolo* di Vittadini, da *La monacella della fontana* di Mulè, da *Gloria* di Cilea, da *La città morta* di Korngold, da *La Donna senz'ombra* di Strauss, dai balletti *Lago dei cigni* di Ciaikovski e un altro moderno.

⊗ Alfredo Casella ha avuto l'incarico dal conte Volpi di organizzare (insieme con il maestro Corti, e col Sindacato Naz. dei Musicisti, rappresentato dall'on. Mulè) il V FESTIVAL MUSICALE DI VENEZIA.

Intervistato dalla «Tribuna» l'autore della *Giara* ha informato che il Festival — che si terrà al teatro Goldoni — avrà inizio il 6 settembre. Esso comprenderà due concerti orchestrali, uno per piccoli complessi orchestrali, due di musica da camera e uno vocale e strumentale di musica veneziana del 500, 600 e 700.

Come novità straniere sono assicurate la *Suite provenzale* per orchestra di Darius Milhaud; un lavoro pure nuovissimo di Markevitch; una *Suite* per archi, pianoforte, batteria, arpa e celeste di Bartok; la *Suite* op. 29 per tre clarinetti, violino, viola, violoncello e pianoforte di Schönberg, interpretata da elementi della Filarmonica di Vienna; la *Fantasia* per pianoforte di De Falla; una *Sonata* di Szy-

manowski; il *Divertimento* di Eric Larsson; il *Trio* di Rog Harris ed altre composizioni di Françaix, di Prokofiev, di Von Borek e forse la *Suite orchestrale* tratta dal nuovissimo balletto *Jeu de cartes* di Strawinski, diretta dall'autore stesso.

Per quanto riguarda i musicisti italiani sono stati invitati a partecipare al Festival: Alfano, Castagnone, Castelnuovo-Tedesco, Dalla Piccola, Gavazzoni, Gorini, Jachino, Labroca, Malpiero, Massarani, Mortari, Pizzetti, Rocca, Rieti, Salviucci.

Si eseguiranno anche gli intermezzi scritti da Gabrieli per l'*Edipo Re*, esumazione dovuta a Fernando Liuzzi; e nella stessa udizione verrà presentato un mirabile *Concerto* per violini e archi di Vivaldi.

Saranno interpreti del vasto programma: la cantante Vivante; i pianisti Horszowski, Marcella Meyer, Ornella Puliti Santoliquido e Scarpini; la violinista Gioconda De Vito; il Quartetto Poltronieri; il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri; il violoncellista Amfiteatroff. Tra i maestri direttori saranno certamente Mario Rossi e Previtali.

⊗ L'ESTATE MUSICALE MILANESE, iniziata il 4 giugno, comprenderà una serie di concerti sinfonici in Piazza Belgioioso, concerti di fabbrica nelle più importanti aziende industriali ed una stagione lirica — direttori Votto, Failoni, Berrettoni, Cordone, Lucon e Podestà — nel cortile maggiore del Castello Sforzesco, con le opere: *Turandot*, *Bohème*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, *Fedora*, *Traviata*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*.

⊗ Nella piazza Vittorio Emanuele di FAENZA, dal 26 giugno al 4 luglio, il maestro Pasquale De Angelis dirigerà *Aida*, *Turandot* e *Rigoletto*.

⊗ *Rigoletto*, *Forza del destino* e due concerti di musica monteverdiana si daranno in piazza del Comune di CREMONA, dal 3 al 18 luglio. Le opere saranno dirette da Marinuzzi e i concerti da Bellezza.

⊗ Il cartellone dell'ADRIANO DI ROMA, per la stagione estiva lirica, promette *Nabucco*, *Traviata*, *Freischütz*, *Gioconda*, *Madama Butterfly*. Dirigeranno Guarnieri, Votto e Wolff.

⊗ Elisabetta Oddone è stata invitata dalla Société d'Education Musicale di PRAGA a partecipare con una relazione alla Conferenza internazionale delle audizioni per i ragazzi che si terrà a Parigi — come abbiamo già pubblicato — dal 28 al 30 giugno.

⊗ Il TEATRO VERDI DI TRIESTE è stato costituito in Ente autonomo, sotto la presidenza del podestà. A Sovrintendente è stato nominato dal Ministro per la Cultura Popolare il maestro Giuseppe Antonicelli, che per tre consecutive stagioni ha diretto alla Scala.

⊗ A LIVORNO si è costituita, sotto gli auspici

del D. L. l'Orchestra Labronica, che può contare su 70 elementi, diretti dal maestro Emilio Gragnani.

⊗ La COMMISSIONE DEGLI ESPERTI DI LIUTERIA riunitasi a Cremona, in occasione dei festeggiamenti stradivariani, su 233 strumenti esaminati ha riconosciuto che ben 23 sono ottimi e valutabili da un minimo di tremila lire a un massimo di centomila. Nessuno «stradivario» però tra quelli, numerosissimi, che portavano l'etichetta del celebre liutaio, falsificata con molta abilità.

La Commissione ha trovato tra l'altro un «Domenico Montagna» valutato 100.000 lire; un violino «fatto sotto la disciplina di Andrea Guarneri» valutato lire 60.000; un «Francesco Gobetti» (L. 60.000); un «Pietro Guarneri di Mantova» (in cattivo stato) (L. 35 mila); un «Matteo Goffriller» (in ottimo stato) (L. 70.000); un «Piemontese» copia di G. B. Guadagnini, opera di Enrico Rocca (lire 10.000); un «Alessandro Gagliano» (L. 10 mila); un «Carlo Tononi» (L. 10.000); un «Matteo Goffriller» con testa di Carlo Tononi (esemplare di prim'ordine) (L. 60.000); un «Camillo Camilli» (L. 15.000) e altri di minor valore.

La Commissione tornerà a riunirsi nella seconda decade di giugno.

⊗ IL MAESTRO SEBASTIANO CALTABIANO, in seguito a designazione di un'apposita Commissione composta dai maestri Luporini, Alfano e Lualdi, ha avuto la nomina a direttore e titolare di composizione dell'Istituto musicale Pacini di Lucca.

⊗ A Direttore della Scuola di musica e della Banda Comunale di Toscana è stato prescelto il MAESTRO GIUSEPPE CORSETTI.

⊗ Alla Direzione dell'Orchestra Sinfonica di Detroit è stato chiamato il MAESTRO FRANCO GHIONE.

⊗ A FRANCOFORTE si sta preparando una Esposizione dedicata a *La creazione musicale della giovane generazione*.

⊗ Assai difficili riescono le ricerche per ritrovare le SPOGLIE MORTALI di RAMEAU, nella Chiesa di St. Eustache di Parigi, ove il compositore fu sepolto nel 1764. Gli scavi operati sotto la cappella ove si trova il suo busto hanno messo alla luce parecchi feretri, tra i quali non è facile identificare quello di Rameau.

⊗ Le manifestazioni musicali già definite durante l'ESPOSIZIONE DI PARIGI sono le seguenti: 30 maggio, 12, 28, 30 giugno, Concerti polacchi. - 1 a 6 giugno, Balletti di Filadelfia. - 7 a 12 giugno, Festival romeno. - 12 e 13 giugno, Concerti svedesi. - 14 giugno, Spettacolo di gala danese all'Opéra. - 15-26 giugno, Spettacolo inglese (balletti e opera). - 27 giugno, Concerto svizzero. - 28 e 29 giugno, Orchestra Filarmonica di Vienna. - 1, 3, 7 e

9 luglio, Spettacoli jugoslavi. - 4 luglio, Spettacolo di gala americano. - 5, 6 luglio, Burgtheater di Vienna. - 20 a 23 luglio, Spettacoli belgi. - 21 luglio, Teatro antico d'Orange. - 26 luglio, Concerto lussemburghese. - 27, 29, 31 luglio, Spettacoli svizzeri. - 4 a 25 agosto, Teatro artistico di Mosca. - 3 a 12 settembre, Opera e Orchestra Filarmonica di Berlino. - Fine settembre, Spettacoli cecoslovacchi. - Principio d'ottobre, Festival Toscanini. - 9 a 15 ottobre, Balletti di Varsavia. - 17 ottobre, Gala portoghese. - 18 a 24 ottobre, Goetheanum di Dornach. - 25 a 30 ottobre, Spettacoli italiani. - 16 a 30 ottobre, Teatro Habimah di Palestina.

⊗ Al Concorso di prova per il GRAN PREMIO DI ROMA, che ogni anno si svolge a Parigi, sono stati ammessi, in ordine di classifica, i signori Dutilleux, Lavagne, Hubeau, Serventi, Lantier, Grunenwald. Il 2° candidato è allievo di Roger Ducasse; il 3° di Paul Dukas e gli altri tre di Henri Busser.

⊗ IL PROGRAMMA UFFICIALE DEL FESTIVAL DI SALISBURGO 1937, che avrà inizio il 24 luglio e termine il 31 agosto, comprenderà le seguenti rappresentazioni: alla Festpielhaus: *Falstaff* (26 luglio, 9 e 23 agosto); *Fidelio* (24 luglio e 26 agosto); *Flauto magico* (30 luglio, 7, 16 e 31 agosto) e *Maestri cantori* (5, 12 e 20 agosto), sotto la direzione del maestro Toscanini; *Don Giovanni* (2, 13 e 28 agosto); *Euriant* (18 e 25 agosto); *Nozze di Figaro* (11, 19 e 30 agosto); *Orfeo* (31 luglio e 14 agosto), sotto la direzione del maestro Bruno Walter. *Elettra* che sarà data l'8 e il 20 agosto, e *Il cavaliere della Rosa* (27 luglio, 6 e 24 agosto), saranno dirette dal maestro Knappertsbuch.

Al Mozarteum, l'Orchestra Filarmonica di Vienna darà concerti dedicati a Beethoven (28 luglio) e Strauss (4 agosto), sotto la direzione del maestro Knappertsbuch; a Mozart (8 agosto) e Bruckner (22 agosto), sotto la direzione del maestro Bruno Walter; a Verdi (15 agosto) e Mozart-Brahms (29 agosto), direttore A. Toscanini. Avranno inoltre luogo varie rappresentazioni di *Jedermann* con la regia di Reinhardt; concerti religiosi nella Cattedrale, serenate d'orchestra ed esecuzioni di musica da camera.

⊗ Per esercitare un CONTROLLO SULL'INSEGNAMENTO MUSICALE IN GERMANIA, quel Governo ha stabilito che detto insegnamento sia riservato a coloro, esclusivamente, che saranno autorizzati dalla Camera Sindacale.

⊗ Il prossimo anno 1938 sarà per Lipsia l'ANNO WAGNERIANO per eccellenza, in quanto, per l'occasione, dal 13 febbraio (giorno della nascita) fino al 22 maggio (giorno della morte del Maestro), in dodici domeniche e un sabato, quell'Opera Comunale allestirà rappresentazioni di gala di tutte le sue opere, dalle

prime tre del periodo giovanile — *Le Fate*, *Divieto d'amare* e *Rienzi* — fino al *Parsifal*. A partire dal *Vascello fantasma* i registi seguiranno col massimo scrupolo tutte le indicazioni dell'autore. L'anno wagneriano di Lipsia culminerà con la inaugurazione del monumento preveduta per il 22 maggio.

⊗ In occasione del 125° anniversario della sua fondazione, la SOCIETÀ DEGLI AMICI DELLA MUSICA DI VIENNA ha organizzato una Esposizione nella quale figurano molti documenti beethoveniani. Notevole la medaglia d'oro che il Re di Francia gli assegnò nel 1824 per ringraziarlo della partitura della *Missa solemnis*. Essa pesa ben 143½ grammi.

⊗ Il 5° FESTIVAL TEATRALE DELL'U.R.S.S. si svolgerà in settembre e coinciderà con le feste per il 22° anniversario della rivoluzione. Comprenderà una serie di 10 rappresentazioni a Mosca, dal 1° al 10 settembre; spettacoli complementari a Leningrado ed in altre città per offrire un'idea dello sviluppo della vita artistica fuori della capitale. Per quanto si riferisce alla musica figurano in programma (al Gran Teatro di Mosca) *La bella al bosco dormiente* di Ciaikovski, *Rousslane e Lodomilla* di Glinka, ed una nuova opera del compositore sovietico J. Dzerzinsky. A Leningrado verranno rappresentate *La corazzata Potemkina*, opera nuova di A. Tchichko, *La Fidanzata dello Czar* di Rimski Korsakof e il balletto *I Partigiani* di B. Assafiev.

⊗ Il maestro Gaetano Merola, a partire dal 15 ottobre, dirigerà all'OPERA HOUSE di SAN FRANCISCO: *Aida*, *Un Ballo in maschera*, *Romeo e Giulietta*, *Bohème*, *Lakmè*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Norma*, *Fidelio*, *Faust*, *Manon*, *Lohengrin*, *Tristano e Isotta*. Fra gli artisti figurano la Cigna, la Castagna, Martinelli e Pinza.

NECROLOGIO

⊗ Il 9 c. m. si è spento a Palermo, l'Avv. VITO TRASSELLI VARVARO, una delle figure più cospicue nel campo artistico e specialmente musicale della Sicilia. Egli fu fondatore e organizzatore infaticabile della Società «Amici della Musica» di Palermo, che seppe portare ad un invidiabile grado di floridezza. Nè vanno dimenticate le sue elevate realizzazioni nel campo teatrale, e la sua fervida partecipazione alla guerra.

Alla desolata vedova e alla famiglia tutta inviamo commosse condoglianze.

⊗ A Piacenza (ov'era pure nato 47 anni or sono) è morto il maestro GIUSEPPE FERRANTI, compositore di opere, ballate, sinfonie, rimasto però quasi tutte inedite.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

- SCHINELLI (A.). Sei Pezzi d'opera, trascritti per voci infantili:
 (124012). ROSSINI (G.). Mosè. Atto 4°. Preghiera: Dal tuo scello aglio. (A) L. 2,—
 (124013). BELLINI (V.). NORMA. Atto 2°. Coro: Guerra, guerra. (A) L. 2,—
 (124014). — I PURITANI. Atto 2°. Duetto: Suoni la tromba e intrepido. (A) L. 3,—
 (124015). VERDI (G.). LA FORZA DEL DESTINO. Atto 2°. Coro: La Vergine degli Angeli. (A) L. 2,—
 (124016). — NABUCCO. Atto 3°. Coro: Va, pensiero, sull'ali dorate. (A) L. 3,—
 (124017). — I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA. Atto 4°. Coro: O Signore, dal tetto natio. (A) L. 3,—

PIANOFORTE ED ORCHESTRA D'ARCHI

- MONTANI (P.) (124005). Concertino in Mi - Partitura in-16°. (A) L. 15,—

ORCHESTRA

- MASSARANI (R.) (123999). Squilli e Danze per I. e II. R.L. - Partitura in-16°. (A) L. 8,—
 TOMMASINI (V.) (123992). Quattro Pezzi: 1. Sinfonia - 2. Notturno - 3. Valzer lento - 4. Rondò scherzoso. Partitura in-16°. (A) L. 25,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

- AISBERG (D. S.). *Problèmes de la technique du Piano.* (Durand & Co., Paris).
 BERGAMINI (N.). *La Carta parlante.* (Tip. Salvatore Rossi, Tortona).
 FUESSMANN (W.)-MATEKA (B.). *Franz Liszt (Ein Künstlerleben in Wort und Bild).* (Julius Beltz, Berlin).
 GAVAZZENI (G. A.). *Tre Studi su Pizzetti.* (Emo Cavalleri, Como). L. 10,—
 JESINGHAUS (W.). *Erosmano Sater.* (Tip. Rezonico, Pedrini, Lugano).
 LAMBOTTE (L.). *L'Éducation de la Mémoire Musicale.* (Max Eschig, Paris).
 MONPELLIO (F.). *Pietro Vinci, madrigalista siciliano.* In appendice: I Madrigalisti siciliani. (U. Hoepli, Milano). L. 45,—
 NORDEN (N. L.). *The Mystery of the dominant-seventh Chord.* (Presso l'A.).

- PRATELLA (P. B.). *Di alcune pergamene con notazione musicale neumatica, trovate a Ravenna.* (Da Il Comune di Ravenna).
 SCHUETZ (H.). *Memorial 1651.* (Karl Vötscher im Bärenreiter-Verlag zu Kassel).
 SCHWERKE (I.). *Views and Interviews.* (Les Orphelins, Paris).
 SFILIO (F.). *Alta cultura di tecnica violinistica.* (F.lli Bocca, Milano). L. 8,—

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- AKIMENKO (Th.). *Deux Berceuses de Noël pour Violon e Piano.* (M. Senart, Paris).
 ANDREAE (W.). *Konzert für Violine und Orchester.* Ausgabe für Violine und Klavier. (Hug & Co., Leipzig).
 DE ANGELIS-VALENTINI (E.). *Cantico in memoria degli eroi caduti in Africa Orientale.* Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
 FRIEDMANN (G.). *Berceuse per Violino, Violoncello e Pianoforte.* (Mantuzzi e Biancani, Bologna). L. 5,—
 GERSTBERGER (K.). *Streich-Quartett C. moll.* (Hug & Co., Zürich).
 HLOBIL (E.). *Sonatina.* Violino e Piano. (Hudební Matice, Praha).
 LONGAS (F.). *Deux petites danses espagnoles.* Violon et Piano. (M. Senart, Paris).
 MUELLER (S. W.). *Concerto grosso D. dur für Trompete und Orchester.* Klavier-Auszug. (E. Eulenburg, Leipzig).
 RICHARDSON (A.). *Roundelay.* For Oboe and Piano. (Oxford University Press, London).
 RIVIER (J.). *Trio à cordes.* Violon, Alto e Violoncello. (M. Senart, Paris).
 ROESGEN-CHAMPION (M.). *Suite française pour Flûte et Harpe.* (M. Senart, Paris).
 ROCHAT (A.). *Tre Canzoni per Clarinetto in La o Violoncello con accomp. di Pianoforte.* (S. A. Carlisch, Milano).
 SCANFERLA (B.). *Sonata.* Violino e Pianoforte. S. A. Carlisch, Milano). L. 15,—
 SZALOWSKI (A.). *Andante pour Violon et Piano. — Parita pour Violoncelle seul.* (Max Eschig, Paris).
 ZECCHI (A.). *Sonata in Fa.* (S. A. Carlisch, Milano). L. 15,—
 TONI (A.). *Quintetto elegico per Archi e Pianoforte.* (S. A. Carlisch, Milano). L. 30,—
 TANSMAN (A.). *Fantasia pour Violoncelle et Piano.* (Max Eschig, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
 Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
 Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 104.940.000

Sede in VERZUOLO

Direzione in TORINO - Via S. Teresa, 2

STABILIMENTI IN

VERZUOLO
 ROMAGNANO SESIA
 GERMAGNANO
 CORSICO - PAVIA
 FOLLA e MARAINO (Maslianico)
 MANTOVA
 TREVISO
 LUGO DI VICENZA

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

- MILANO.
 Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.
 NAPOLI.
 G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.
 PALERMO.
 G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.
 ROMA.
 G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.
 TORINO.
 Chenna Leandro - Via Piave, 3.
 TRIESTE.
 Tedeschi e Obersau - Corso Vitt. Em., 26.
 BUENOS AIRES.
 G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.
 LIPSIA.
 G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

- G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
 PARIGI.
 Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
 NEW YORK.
 G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str. S. PAULO.
 G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

- Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio 3.
 Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
 Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
 Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
 Soc. An. Naz. del Grammfono - Via Domenichino, 14.
 Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO · VII · LVGLIO · MCMXXXVII · XV

Tassa pagata per supplemento



Le incisioni che s'impongono:

L. Van BEETHOVEN

QUINTETTO IN DO MAGGIORE - op. 29, completo in otto parti - quattro dischi doppi di cm. 30 diametro - QUARTETTO LENER (Lener, Smilovits, Roth, Hartmann e W. Prirose).

GQX. 10822/25 L. 100,—

Roberto SCHUMANN

QUARTETTO IN LA - op. 41 n. 3. In tre dischi doppi di cm. 30 diametro. - Quartetto Lener.

GQX. 10827/29 L. 75,—

Tenore Enzo DE MURO LOMANTO

LA SERENATA (Schubert, Ottolini, Perego) } con la Grande Orchestra diretta dal Maestro L. Molajoli
AVE MARIA (Gounod) }

DQ. 2296 L. 15,—

Maestro G. BLANC

IMPERO Inno - versi di Bravetta } Grande Orchestra Sinfonica e Coro misto
GIOVINEZZA n - versi di Gotta } diretti dall'Autore

DQ. 2336 L. 15,—

CHIEDETE IL LISTINO NOVITÀ: LUGLIO — I MAGGIORI SUCCESSI DELLA STAGIONE — GRATIS E FRANCO DI PORTO.

SOCIETÀ FONOGRAFICA COLUMBIA
MILANO - PIAZZA CASTELLO N 16 - MILANO



RIBERINA ERBA
*Il rimedio
Italianissimo*

INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,50
ESTERO L. 2,-

MILANO

VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,-

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

M. RINALDI. — Giovani musicisti romani: Bizzelli; Peragallo; Tocchi	Pag. 243
F. VIVIANI. — L'anfiteatro degli incantesimi	» 253
RIVISTA DELLE RIVISTE: I Concerti nelle scuole. — Un concerto memorabile. — Italia. — Estero	» 256
VITA MUSICALE: Teatri. — Concerti. — Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN)	» 260
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. — Musica sacra. — Musica vocale da camera. — Musica strumentale da camera. — Musica eseguita	» 265
IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio	» 273
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	» 276

BRANO MUSICALE

G. FARINA: *Povero dono*. Canto e Pianoforte. Versi di G. PASCOLI.

DITTA

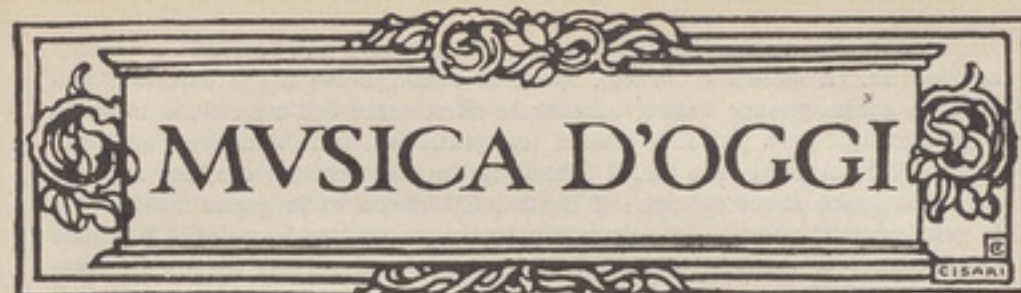
LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI
ED ACCESSORI PER FOTO-
GRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE
DELLE MIGLIORI MARCHE



Giovani musicisti romani (1)

6. ANNIBALE BIZZELLI

Annibale Bizzelli è nato ad Arezzo trentacinque anni fa. Il padre Antonio, violinista, lo indirizzò alla musica e così casa Bizzelli ebbe un nuovo seguace di Paganini. Poi, le cose mutarono. Venuto a Roma — la città che sognava da vario tempo — l'imberbe violinista iniziò studi ancor più severi. Il Camilloni fu prescelto come suo maestro di pianoforte ed il Renzi fu il suo insegnante d'organo. Finalmente venne anche la composizione sotto la guida sapiente di Alessandro Bustini.

E arriviamo così al 1929, anno del diploma. La composizione è stata sempre la grande stella del Bizzelli, il quale, fin da bambino, tentava di mettere una nota vicino all'altra.

La preferenza era una sola: musica per canto. Appena riuscì a mettere un accompagnamento sotto una melodia il Bizzelli scrisse subito qualche lirica: ecco la *Festa del mare*, la *Canzonetta degli amanti*, la *Pioggia di stelle* e *C'era una volta*. Tentativi, spunti, armonie semplici, poi giunge la prima vittoria: gli editori Fratelli De Santis accolsero i *Tre canti di Fu-ku-ko* che il Bizzelli aveva tratto dai *Canti dell'amore*. Non sono composizioni di grande importanza, ma ne *La sera*, nel *Silenzio* e nella *Delusione* si scorge già una certa meditazione. Non è la melodia piana per la quale il musicista inesperto cerca una qualunque strofa: al contrario, è una interpretazione della parola vera e propria; interpretazione non viva, non esaltante, ma il pensiero esiste e questo, in un giovane, è molto interessante. Particolarmente felice ci appare la seconda lirica. A queste segue *Sospiro di un innamorato* (tratta dallo *Shi-King* del X sec. a. C.): anche questa pagina non tradisce le precedenti; il sentimento è ancora romantico e l'andamento, più che melodico, ricercato.

Bizzelli insiste ancora in quell'anno (1925) sulla musica vocale e scrive altre liriche e tenta qualche coro. Fino a che, nell'anno seguente, non si cimenta addirittura in un poemetto sceneggiato: *Scena in bianco minore* su poesia di Corazzini. Non sono riuscito ad ascoltare questa musica che Bizzelli tiene gelosamente chiusa nel cassetto della sua scrivania.

(1) Vedi *Musica d'oggi* marzo 1934, febbraio e novembre 1935 e novembre 1936.

Il De Santis pubblicò poi altri lavori: *Piccoli pezzi per pianoforte* e qualche nuova lirica. La musica di Bizzelli, specie in salotto, aveva il suo successo; piaceva, in questo giovane autore, l'assennata ricercatezza dell'espressione musicale e del significato della parola. Il passo si fece più ardito: fu la volta di un quadretto poetico di Palazzeschi: *Rio Bo*. Il Bizzelli ne fu tanto contento che, con supremo ardore, lo dedicò al suo maestro: il Bustini. C'è riespressa in questa musica tutta la gentilezza del verso e, al momento opportuno, ecco che la melodia è lasciata libera come, per esempio, alle parole *C'è sempre di sopra una stella...* La lirica è molto graziosa e trova un altro editore: il Pélisier.

Le cose procedevano di bene in meglio: la Reale Accademia Filarmonica Romana bandì un concorso per una lirica. Il Bizzelli vi partecipò. Fortuna insperata: vinse. E vinse con due cori a voci sole che la Casa Editrice Ricordi si affrettò a pubblicare (1931). Uno è su di una antica poesia popolare greca (tradotta dal Bondioli) ed ha per titolo *Ninna-nanna greca*, l'altra è uno scherzo poetico di *Sto* (Sergio Tòfano): *Serpente a sonagli*. I due cori sono completamente differenti fra loro. Nel primo la voce solista del mezzo-soprano sembra sia messa lì per sostituire un istrumento accompagnato dai bassi I e II, nel secondo le quattro voci miste si rincorrono e creano uno di quei « giuochi » cinquecenteschi che, oltre essere particolarmente interessanti dal lato polifonico, hanno una decisiva presa sul pubblico. Ed infatti il *Serpente a sonagli* è uno dei lavori del Bizzelli che ha riscosso i maggiori applausi. In questa pagina divertentissima non mancano alcune piccole deliziose trovate. Ad esempio quella del basso (solo), in parlato, che precede la ripresa del primo tempo.

Il musicista tralasciò per un po' di tempo la musica vocale e scrisse *Tre canzoni* per orchestra che il maestro Ferruccio Calusio diresse al Teatro del Popolo di Milano. Anche questi tre lavoretti riuscirono vincitori al concorso indetto per il *Decennale*. Sembra che la ruota cominci a girare a dovere. Il bimillenario di Virgilio (1933) fruttò al Bizzelli l'esecuzione di una sua *Egloga* per piccola orchestra che non mi è stato possibile conoscere come il *Trio in la*, scritto nello stesso anno.

« Ma è tempo di lanciarsi, — pensa il Bizzelli — la fortuna non si deve far fuggire ». Ed eccolo, ora, alle prese con un atto drammatico dal titolo *Nomadi* che gli ha scritto l'amico Vittorio Minnucci. Consta di due episodi ed un intermezzo coreografico. Bizzelli se ne è innamorato poichè *Nomadi* racchiude le sue grandi passioni: musica vocale e pantomima. L'opera è, come tutte le prime opere dei giovani musicisti, assai melodica. I caratteri dei personaggi sono studiati con amore ed il fraseggiare è libero ed ispirato. C'è, in queste pagine, una grande spontaneità: quella spontaneità che non troveremo nemmeno nel *Dottor Oss* ed in *Madonna Purità*. Inoltre, desidero anzi far notare che il recitativo dell'atto drammatico è ininterrottamente studiato. L'abbondante produzione per canto degli anni precedenti porta ora i suoi frutti. Anche l'intermezzo coreografico è condotto con grazia e gentilezza e rivela un buon gusto nel colorire e nell'armonizzare.

Nello stesso anno (1934), sempre presso la R. Accademia Filarmonica, il Bizzelli vince un altro concorso con una *Serenata*, su versi popolari toscani: è per coro a quattro voci. Il compositore si riallaccia un po' al *Serpente a sonagli*, che piace sempre di più; ma qui si nota una più solida costruzione ed una maggior facilità nel trattare il coro.

Bizzelli si fa sempre più coraggio e concepisce, quasi nello stesso tempo,

due lavori di una certa importanza: il balletto *Madonna Purità* ed alcuni commenti musicali all'*Aminta* del Tasso. Il primo, come è risaputo, vinse il concorso per un balletto indetto dal Teatro Reale dell'Opera ed è stato stampato dai Fratelli De Santis, fedeli editori del Bizzelli.

Lo spunto letterario da cui parte *Madonna Purità* è semplice e morale: nessun artista può concepire un'immagine di purezza se non si mantiene puro. Lasciamo andare se la massima sia più o meno esatta e diciamo, piuttosto, che la trama scritta da Vittorio Minnucci non appare troppo chiaramente sulla ribalta. Forse è colpa del suo spirito troppo filosofico.

Il musicista ha adoperato, per questa sua partitura, uno strumentale alquanto abbondante, ma ha scritto sempre con chiarezza e precisione. Inoltre bisogna notare che in questa azione coreografica c'è un purissimo carattere di italianità. Non esistono, infatti, infiltrazioni di sorta. La musica del Bizzelli è scorrevole; non sempre, in essa, abbonda l'ispirazione, ma il musicista è sempre presente e non si lascia vincere da nessuna lusinga tecnico-armonica.

Quando questa scorrevolezza bizzelliana si unisce con maggior facilità all'elemento ritmico e melodico, ecco che nascono le pagine migliori. E infatti nelle danze più « quadrate », più — dirò così — « staccate » dall'azione (cioè con tanto di *inizio* e di *fine*) che il Bizzelli riesce a creare qualcosa di veramente vivo e forte. I personaggi trovano, in virtù di ciò, il loro migliore rappresentante in quel *Cavaliere del 700* che, tra un *minuetto* ed un *madrigale*, riesce ad ottenere un profilo quanto mai elegante e gentile. È per questo modo di concepire la danza che la seconda parte di *Madonna Purità* appare nettamente superiore alla prima. Il melodiare disinvolto della *Pavana*, la migliore delle piccole danze inserite nell'azione, raggiunge spesso un accento di estrema dolcezza: il *Preludio-scherzo*, la *Danza della modella* ed il *Valzer ottocentesco* si sciolgono con facilità, mentre l'*Interludio-sogno*, la *Danza delle idee* e la *Ridda dei fauni* navigano un po' più nel nebuloso.

Sebbene *Madonna Purità* non sia un capolavoro, pure bisogna riconoscere che il Bizzelli ha tentato, riuscendovi in buona parte, di creare un balletto snello, ricco nello strumentale, servendosi d'un soggetto niente affatto macchinoso (come spesso accade). Bizzelli, per non cadere nel grandioso o nel puerile, ha preferito il campo morale. L'idea non era certamente da scartarsi, però, come abbiamo detto, era necessaria, nei riguardi dell'azione, una maggiore chiarezza. A teatro si deve capire tutto ciò che accade sul palcoscenico.

Il « Preludio, i cori ed i melologhi » per l'*Aminta* di Torquato Tasso — ridotta poeticamente dal fedelissimo Minnucci — vivono in un campo ancora più elevato. Le scene qui — anche per ragioni teatrali — appaiono ben più quadrate: il recitativo è studiato fino allo scrupolo tanto che, a volte, si confonde con la melodia. Interessante anche il *preludio* che ci ambienta perfettamente nell'azione. Il passo compiuto, insomma, è evidente ed il Bizzelli ne è perfettamente convinto tanto che spera sempre in una rappresentazione all'aperto della sua *Aminta*. Per dire sinceramente tutto il nostro pensiero diremo che essa ci convince molto più di *Madonna Purità* e dello stesso *Dottor Oss*.

Il 1935, come si vede, è fecondo di lavoro. Ad esso appartengono ancora le *Due poesie del trecento* — torna la vecchia passione — ed il *Tema con variazioni* per pianoforte che però non sono riusciti a conoscere.

Nel 1936 il Teatro Reale dell'Opera di Roma mette in scena l'opera in due atti, tratta da Giulio Verne, *Il Dottor Oss*, lavoro concepito attraverso vari anni e che, per ragioni di varia natura, dovette subire varie amputazioni. L'opera, intera, non è stata pubblicata poichè il Bizzelli ha passato all'editore Ricordi la forma accettata dal grande teatro romano. Considereremo dunque tale forma come quella diremo così... ufficiale.

Il nostro giovane musicista, per sua fortuna, crede ancora nel teatro. Sono pochi oggi coloro che, agli inizi della carriera artistica, credono nell'opera; se vi credono, poi, spesso pensano ad essa in un modo così strano da lasciare molti dubbi per l'avvenire. (Domandate ad un giovane musicista perchè non scrive per il teatro; vi risponderà: — *Non trovo il libretto!* — Non ci credete: è una bugia. I libretti ci sono. Del teatro si ha paura perchè è una forma assai difficile e, non riuscendovi, si tirano fuori le solite storie: il « libretto non si trova », « il melodramma è morto », « l'opera è un anti-senso » e via dicendo). Bizzelli non pensa nemmeno che il teatro musicale sia malato. Egli è andato ad attingere il suo libretto in una spiritosissima novella di Giulio Verne, ma ha avuto il torto di accettarla ridotta in malo modo e di non capirla interamente. Il *Dottor Oss*, nella novellistica del secolo scorso ha avuto un enorme successo. È un capolavoro di ironia e di umorismo: erano traducibili l'una e l'altro in musica? Sì. Ma la riduzione doveva essere un'altra. L'ironia — e questo è un altro guaio — a contatto con la musica, se non è presentata a dovere perde tutto il valore e la forza. Bizzelli, forse, non ha compreso che la sua esperienza teatrale, per un soggetto di tal natura, era ancora troppo debole. La flemma dei quiquendoniani, gli eccitamenti procurati dal dottor Oss, la ricchezza dell'idrogeno, la povertà dell'ossigeno dovevano risultare in modo evidentissimo attraverso la partitura del Bizzelli; purtroppo ciò non è accaduto: è su questi contrasti che è basata tutta la novella del Verne. Sì, è vero, il timore di cadere nel *verismo* (quello autentico, questa volta) deve aver trattenuto alquanto il musicista; dall'imitazione musicale non era opportuno cavarci nulla. Ed allora ecco il tentativo di far qualche cosa di nuovo ed originale che non doveva passare — secondo il pensiero del Bizzelli — nè attraverso la realizzazione veristica nè attraverso il melodiaro ottocentesco.

Se non risulta il contrasto, nell'opera risulta qualche altro elemento di un certo valore; la scena d'amore, il quartetto del secondo quadro, il finale e vari altri passi sono interessanti. Ma tutti questi elementi, per così dire, vivono a sè e ci dimostrano che il Bizzelli, anzichè afferrare il senso effettivo delle varie scene (parte essenziale dell'azione), è riuscito ad intenderne soltanto il valore isolato. Il finale del primo atto al chiaro di luna, il ritorno alla calma hanno certamente il loro valore, ma quella che doveva essere la parte dinamica — ch'è poi quella che doveva dare il vero colore all'azione musicata — non appare nel modo più evidente.

Tecnicamente l'opera è pregevole; il movimento delle varie parti denota una particolare cura. Intuito teatrale, al nostro musicista, non manca: ad esempio il taglio di alcune scene è fatto con maestria e ciò va maggiormente apprezzato in quanto il *Dottor Oss* ha dovuto subire, come dicevamo, varie amputazioni (l'attenuante deve naturalmente valere anche per il riduttore del libretto Antonio Lega).

Come per *Madonna Purità* anche qui la questione più grave è nella scarsità delle idee che non riescono a risultare chiare ed a prendere forma. Però, nel bal-

letto e nell'opera, c'è una distinzione che rivela subito le particolari tendenze operistiche e teatrali del musicista. Nell'azione coreografica *Madonna Purità* si salva tutto ciò ch'è rito e snellezza, nel *Dottor Oss*, invece, tutto ciò ch'è melodia e sentimento.

Se le scene delle baruffe, della preparazione alla guerra, dell'esplosione del gabinetto del dottor Oss — che dovevano formare il centro dell'opera — fossero state intese a dovere il lavoro poteva anche considerarsi originale e, in un certo qual modo, ardito. Così come è, il pubblico lo apprezzò e lo applaudì egualmente.

In questi ultimi tempi il Bizzelli ha composto vari altri lavori di più scarsa importanza. Un altro balletto dal titolo *Le visioni* di Josna attende la rappresentazione, c'è poi una *Leopardiana* (che non conosco) e due profumate liriche dal titolo *Ninna-nanna* e *Preghiera perchè un bambino non muoia*. Sono gentili, senza pretese e dolcissime così come i versi di Mario Ciampi Sala e di Francis Jamme.

Un lavoro più importante sarà quello che vedrà presto la luce: *Oltremare*, due « fioretti francescani » per voci soliste e coro: un Bizzelli calmo, sognatore, tranquillo che raggiunge sensazioni di grande elevatezza.

Ma, forse, il desiderio sarebbe uno solo: un'altra opera: con un buon libretto e con una musica meditata e studiata. Bizzelli deve guardare al teatro come al suo più grande sogno.

7. MARIO PERAGALLO.

Mario Peragallo è nato a Roma ventisei anni fa da genitori genovesi. Ha studiato il pianoforte con il maestro Francesco Bajardi e composizione con il maestro Vincenzo Di Donato.

Il nome di Peragallo mi è noto da vario tempo. Lo ricordo, infatti, da quando facevo parte della benemerita *Classe d'orchestra* della Reale Accademia Filarmonica Romana che il maestro Vincenzo Di Donato dirigeva, e dirige tuttora, con quell'amore, quello scrupolo e quella cura che pone in tutta la sua molteplice attività. Sono passati, da quel tempo, oltre dieci anni.

Ricordo benissimo che tra le numerose letture che il maestro Di Donato sottoponeva ai suoi allievi, un giorno apparve un *Lento* per orchestra d'archi, dolce, melodico, scritto tutto d'un fiato. Quando il maestro ci disse che l'autore di quel brano aveva soltanto sedici anni, noi rimanemmo un po' meravigliati. A sedici anni tanta melodia? A sedici anni già un pezzo completo per orchestra? Il *Lento* fu eseguito in pubblico ed il successo fu spontaneo.

Invogliato dalla prima vittoria, il Peragallo scrisse un *Adagio*: altro successo ed altra melodia piana, tranquilla, ispirata. Dopo qualche anno di studio fu la volta di una lirica dal titolo: *La rosa*, ove la parte pianistica ha forse un valore maggiore che non lo stesso canto. Questo facilmente dipende dal fatto che il Peragallo è un pianista di rare qualità. La magnifica scuola di Francesco Bajardi dà ancor oggi al nostro musicista la possibilità d'una esecuzione facile, istintiva, pronta e sicura. Le composizioni per pianoforte solo come il *Balletto* e l'*Allegro gioioso* (il primo in tre tempi e particolarmente interessante nella parte centrale) risentono appunto della magnifica scuola e della grande facilità di esecuzione che vanta il compositore.

Un'altra caratteristica del Peragallo è quella della istintività quartettistica.

In poco più di tre anni egli ha composto due quartetti ed è per terminarne un terzo. Questa forma musicale, difficilissima, è intesa dal giovane compositore romano in modo serrato e deciso. Gli strumenti hanno, nello svolgimento delle loro parti, un identico valore. Al primo violino od al violoncello non sono lasciate concessioni di sorta né nei riguardi virtuosistici né in quelli cantabili. Le parti sono fuse fra loro e procedono, così legate, dal principio alla fine. Concezione quartettistica, dunque, arditamente moderna che nel *Quartetto n. 3*, in via di composizione, avrà certamente la sua migliore realizzazione.

Il *Quartetto 1933* ha pregi di unità, di proporzione e di colorazione. Dei quattro tempi (*Moderato*, *Scherzo*, *Preludio* e *Fuga*) il terzo è forse il più chiaro ed ispirato; interessante lo *Scherzo*, mentre la *Fuga* risulta un po' meno organica. La composizione è stata varie volte eseguita dal « Quartetto di Roma ».

Il *Quartetto 1934* è diviso in tre tempi ed ha la particolarità di comprendere lo *Scherzo* nell'*Allegro* iniziale. Le parti estreme sono le più saldamente costruite. Nell'*Andante* l'ispirazione è abbondante ed è notevole il passaggio che porta all'*Allegretto*. Oltre che dal « Quartetto di Roma » la composizione è stata eseguita dal « Quartetto Poltronieri » a Milano, Venezia, Alessandria, Lugano, Nizza, Berlino e Praga. Il successo è stato ovunque caldo e sincero; abbiamo sotto gli occhi critiche assai lusinghiere al riguardo.

In questi quartetti — è interessante notarlo — c'è già uno studio, puramente musicale, di alcune scene della *Ginevra degli Almieri*, l'opera che il Peragallo aveva cominciato a scrivere nel 1931 e che terminò nel 1934. Troviamo infatti in essi alcuni elementi di due quadri del secondo atto e qualche passo dell'ultima parte dell'opera. Tutto ciò si spiega con il concetto di musica pura che il Peragallo applica a tutte le forme musicali che ama trattare.

Ma nel campo strumentale c'è ancora qualche cosa di più vivo: il *Concertino* per pianoforte, viola e violoncello, eseguito alla Mostra del Sindacato nazionale fascista musicisti nel 1935, il « pezzo allegro per tredici strumenti » dal titolo *Mirthful*, pieno di giovinezza e di buonumore. Prima di parlare della *Ginevra degli Almieri* desideriamo accennare ancora alle musiche per il film *Villafranca*, pagine ben appropriate all'esaltante vicenda ideata dal Forzano.

L'inizio della composizione di *Ginevra degli Almieri*, come si è detto più avanti, risale al 1931. L'opera è edita della Casa Ricordi e la sua riduzione pianistica è dovuta al maestro Luigi Colonna. Il successo di questo lavoro è recentissimo: tutti lo ricorderanno. Ora l'opera inizia il suo « giro » che auguriamo ampissimo.

È bene notare, fin da ora, che Mario Peragallo si sente attratto istintivamente verso il teatro. Da giovanissimo lo dichiarava a tutti e particolarmente al suo maestro. Chi gli è stato vicino sa quanto egli abbia avuto a cuore (e l'abbia tuttora) la sua *Ginevra*. È interessante, inoltre, ricordare che il musicista ha recentemente dichiarato che, pur non intendendo trascurare alcuna forma musicale, desidera principalmente di svolgere la sua attività verso il teatro. Finalmente! Ecco un giovane che ama veramente l'opera.

Quanto tempo è che tutti i critici musicali gridano: — Giovani! dedicatevi al teatro! L'Italia è il paese del melodramma. Tenete alta la fiamma della nostra gloria passata!...

Tutti bellissimi discorsi. Arriva un giovane che a ventisei anni scrive un'o-

pera in tre atti e cinque quadri — un'opera, dunque, completa e di responsabilità — e si comincia a storcere la bocca. Male, malissimo. Dico subito che non ritengo la *Ginevra degli Almieri* un capolavoro; se tale fosse il nome di Mario Peragallo, musicista ch'è soltanto all'inizio della sua carriera artistica, sarebbe noto come quello di Pietro Mascagni dopo quella faticosa data del 17 maggio 1890. Se il giovane compositore non è ancora padrone assoluto dell'orchestra e delle voci, egli ha rivelato, però, intuito teatrale, facilità melodica e ricchezza d'invenzione. Cosa si può desiderare di più in tempi così difficili per il teatro musicale? Tra il disinteresse generale del pubblico per le nuove produzioni il successo della *Ginevra* — chiarissimo in tutte le rappresentazioni — ha certamente il suo valore.

Anche se ad una prima audizione non appaia, l'atto più felice dell'opera è il primo. Intanto a confronto degli altri due esso è inteso assai brillantemente. La commedia di Giovacchino Forzano non ammetteva — secondo noi — abbandoni e tristezze. Bisognava coglierla, dunque, principalmente nel suo carattere brillante ed a volte grottesco: tutto ciò, nella musica del primo atto, appare evidentissimo, specie nei riguardi di certe figure come frate Puccio, il Notaio ed il medico Cerbone che hanno il pregio di essere intese musicalmente come le aveva effettivamente intese il librettista. L'atto che si svolge nella grande sala di casa Agolanti non era un atto facile a musicarsi: vi si trovano litigi a getto continuo, scene di gentilezza (il duetto *Costanza e Ginevra*), passionalità, battute di spirito ed elementi paradossali. Nella musica di Peragallo tutto procede con chiarezza, e se qualcosa è portata un po' alle lunghe, l'ossatura dell'atto appare sempre vivace e felice.

Particolarmente interessante il secondo atto per il suo ampio sviluppo. Al preludetto che commenta il canto dolorante di Antonio seguono quattro scene differenti fra loro: la prima ci descrive il risvegliarsi di Ginevra che, come ha scritto il maestro Alberto Gasco « è avvolto da una atmosfera di sogno e di malinconia ». Un po' meno interessante appare il secondo quadro in cui Ginevra ritorna dai suoi suscitando molto terrore e una giustificata superstizione. Indovinata la chiusa della scena con quell'invito alla cena così inopportuno sospesa. Il terzo quadro — la via fiorentina — è l'atto che comprende quel *terzetto* che ha trovato concordi nella lode tutti i critici. Il Colacicchi (« Popolo di Roma ») lo ha trovato « spiritoso, indovinato e armonioso nella disposizione delle voci ». Invero questo *terzetto* è sincero, scorrevole e conquista subito. L'ultima parte dell'atto comprende il duetto d'amore tra Ginevra ed Antonio. C'è in questa scena una melodia abbondante e spontanea che meriterebbe un più ampio sviluppo. Il duetto ci fa comprendere chiaramente perchè il Peragallo abbia chiamato la sua opera *melodramma*. Non gliene facciamo davvero un rimprovero poichè noi siamo di quelli che amiamo e crediamo ancora nell'opera ottocentesca italiana. Oggi è qualche altra cosa che manca, purtroppo... Aveva dunque ragione Adriano Lualdi quando sul *Giornale d'Italia* scrisse che nella *Ginevra* « non si trova ombra di volgarità né di faciloneria », « anzi — aggiunse — vi si scorgono i segni di un certo pudore ad abbandonarsi al canto ».

Anche nell'ultimo atto vi sono cose molto belle. Il racconto di Ginevra forma certamente una delle pagine più felici. Dichiariamo anche la nostra simpatia per la parte del Vicario, ricca di una sana comicità. Il legame esistente tra i colloqui del Vescovo (con Ginevra ed Antonio) e il canto finale del Musico è fatto con

grande avvedutezza. Dobbiamo inoltre dire che lo svolgersi dello stornello « L'amore di Ginevra », sulle armonie ingigantite del liuto, è fatto con vera maestria. Forse la parte orchestrale sovrabbonda, ma appunto per questo occorre, nell'esecuzione, far risaltare il coro che deve esprimere tutta la sua gioia per la nuova felicità raggiunta da Ginevra. Anche in questo atto troviamo figure ben delineate: ricordiamo quella del Vicario, del Vescovo, di frate Puccio.

Anche l'orchestra ed il coro sono ben legati per esprimere il profondo consenso popolare. Altra cosa notevole, in questo atto, è formata dalle figure di secondo piano, tutte ben caratterizzate e ben proporzionate nei rispetti dell'azione e dei personaggi. Crediamo opportuno riportare qui ciò che ha scritto Alberto Gasco nella « Rassegna Dorica » del febbraio u. s.: « Date a Mario Peragallo il tempo di compiere le esplorazioni necessarie alla sua cultura. Non siate frettolosi, che la fretta è un brutto indice di vecchiaia... Fra trenta anni chissà dove egli sarà arrivato! E si riterranno privilegiati coloro che, pur con occhi stanchi, avranno potuto seguire i suoi viaggi fantasiosi ».

Uniamoci anche noi all'augurio espresso da Alberto Gasco che, nella sua trentennale esperienza di critico, conosce a meraviglia qual sia il mattino che annuncia la buona giornata. Mario Peragallo ascolti i consigli di chi, più esperto di lui, ha mostrato simpatia sincera e cordiale per la sua prima fatica. La quale gli deve aver dato modo di imparare molte cose. Più cose, forse, che se avesse frequentato un corso di dieci anni di perfezionamento.

« L'esperienza — diceva Leonardo da Vinci — è madre della sapienza ».

8. GIAN LUCA TOCCHI.

Gian Luca Tocchi, perugino, ha studiato ed ha vissuto sempre nella Capitale. Si è diplomato in composizione al Conservatorio di Santa Cecilia a venticinque anni, nel 1926. La sua entrata « ufficiale » nel mondo musicale risale, però, al 1930 quando vinse il premio del Governatorato di Roma per giovani compositori. Altro primo premio lo conquistò alla Prima mostra nazionale di musica romana con le *Tre canzoni alla maniera popolare italiana*.

Dieci anni di lavoro sono più che sufficienti per valutare la natura artistica di questo giovane musicista che ha doti originali e brillanti. Studiò con Ottorino Respighi e lo grida forte attraverso la sua musica: specialmente nella musica sinfonica e nelle trascrizioni. Degno discepolo dell'autore di *Fiamma*, dunque, ma non per quanto riguarda la grandiosità e la romanità, ma per tutto ciò che è eleganza, colore, serenità. Su questo campo, infatti, i punti di contatto non mancano davvero. Per provare quanto abbiamo detto, tralasciamo per ora la parte più « forte » del Tocchi — ci riferiamo ai poemi sinfonici *Il Destino*, *Quadro sonoro*, *Récord* che hanno, sì, la loro brava importanza, ma *pesano* non poco sulla produzione del musicista — ed andiamo al canto popolare ed alle trascrizioni. Vedremo così che *Nina se 'l zelo*, le *Tre canzoni* sopra citate, la *Canzonetta d'altri tempi* e, soprattutto, i *Canti di strapaese* (una vera « trovata ») hanno un colore vivace, ma derivato dalla sapiente tavolozza respighiana; vedremo che le *Tre canzoni del 700 italiano* e le *Tre trascrizioni da Vecsey* seguono una linea di buon gusto che già conosciamo. Ma il mezzo conta meno della sostanza ed allora bisogna lodare subito Tocchi per il suo amore paesano (mai abbandonato a se stesso e sempre assai fine) e per il suo entusiasmo verso i musicisti più eleganti dei

secoli scorsi. *Arlecchino*, ad esempio, rievoca a meraviglia Zipoli, Galuppi e Durante.

La lode, poi, ha maggior ragione d'essere in quanto l'avvicinamento respighiano ancor più che estetico è di natura tecnica; sorge cioè nella sapienza e nella accortezza dell'orchestrare, nella combinazione sempre ingegnosa degli impasti, nell'assegnazione dei timbri, nella comprensione d'ogni « momento » sonoro. Non conosciamo il *Quartetto* (scritto nel 1927 e rimasto inedito), la *Danza sull'aia* e la *Rapsodia romantica*, ma abbiamo ragione di credere (il titolo a volte è traditore) ch'essi siano sempre inferiori alla giovialità ed alla sincerità espressiva dei *Canti di strapaese*: difficilmente potrebbe trovarsi un altro musicista, fra i giovani italiani, che vantasse tanta freschezza, ilarità ed ottimismo. Per giudicare Tocchi musicista, basta conoscerlo: è elegante, distinto e accurato.

Non desidero fare un esame particolare d'ogni poema sinfonico del Tocchi — sarà preferibile fare qualche altra osservazione — però non voglio tralasciare di dire che tanto il *Destino* (eseguito all'Augusteo nel 1929 sotto la direzione di Bernardino Molinari) quanto la *Rapsodia romantica* (Augusteo, 1931, direttore Mario Rossi) hanno un certo carattere di abbandono. Nel secondo poema troviamo una leggenda esplicativa così concepita: « ... e fuggo dalla città ossessionante: torno nel mio paese a fare il romantico: vagabondare per boschi e campi, penetrare nella fresca penombra delle chiese misteriose, sognare sulle rive del mio lago; e ritrovare i vecchi canti, e sentire l'anima semplice e generosa della mia terra venirmi incontro... ». Anche qui c'è il Tocchi, il futuro Tocchi di qualche canto strapaesano. È ancora musica sincera.

In *Quadro sonoro*, invece, le cose mutano. La composizione ebbe l'onore della prima esecuzione all'Augusteo il 28 gennaio 1934 (direttore Ernesto Ansermet) e fu giudicata degna di esecuzione nel concorso indetto dall'Accademia di Santa Cecilia in occasione del XXV anniversario della inaugurazione dei concerti all'Augusteo (febbraio 1933). Qui sono abbandonati folklore, colore e impressionismi. Anche Tocchi è attratto dalla musica pura. *Quadro sonoro* « si prospetta all'udito così come i colori riuniti in un quadro alla vista ». Nessun riferimento, nessuna immagine. Le aspirazioni si complicano e Tocchi non sempre riesce a mantenersi vivo come vorrebbe. Ma il tentativo resta isolato.

Infatti, dopo un anno, Gian Luca Tocchi scrive una impressione sinfonica, *Récord*, ch'è addirittura la quint'essenza del verismo. Ricordiamo i sottotitoli: *Dove nasce lo scafo*, *Messa a punto dei motori*, *La corsa*, *La vittoria*. L'autore stesso ha scritto che le quattro parti, susseguentesi senza interruzione, danno da principio la sensazione dello sforzo lento e metodico della costruzione e i primi scatti impazienti del motore appena montato; poi, a mano a mano, il palpito possente e regolare dei cilindri e il precipitare, infine, del divoratore dell'aria sulla pista invisibile; la corsa si fa sempre più viva ed il ruggito del motore più possente, fino allo slancio finale in cui la voce della macchina e quella del pilota sembrano fondersi insieme in un supremo inno di vittoria. È precisamente la rievocazione della fantastica corsa che il maresciallo Agello, dell'aeronautica italiana, compì sul Garda dando all'Italia il primato mondiale di velocità per idrovolanti.

Analisi? No: non è il Tocchi che amiamo noi. Tutto ciò supera, per così dire, le possibilità del compositore e perciò è meglio fermarsi altrove. Dirò però,

per essere preciso, che *Récord* fu diretto, per la prima volta, nel 1933 alla Triennale di Milano, sotto la direzione di Willy Ferrero.

Come si vede il Tocchi è molto amato dai direttori (Molinari, Ferrero, Ansermet, Rossi): anche da ciò si può rilevare che scrive con gusto e con accuratezza.

Ma, anche se il compositore a volte ce lo ha voluto nascondere, bisogna dire che la sua vera passione è quella del canto al quale si è dedicato ininterrottamente fin dai primi anni della composizione. Del 1928 è infatti *Acque correnti* (dal Sofrè) e *Sonagliere* (da V. A. Pompili), mentre del '29 è *Nina se 'l zelo* e del 1930 il recitativo per canto e pianoforte *Quiete*, ispirato a Giuseppe Ungaretti. Dopo di che si giunge ai *Canti di strapaese*. Bisogna sinceramente dire che il Tocchi, a volte, sforza un po' le possibilità delle voci trattate per giungere ad un effetto, ad un colore particolarmente preferiti. Ma, ad onore del compositore, bisogna dire che egli, andando avanti con gli anni e conoscendo sempre meglio se stesso, orienta la propria musica verso la giusta direzione.

Da vario tempo il Tocchi scrive per il film sonoro (*Camicia nera*, *Darò un milione*, *Ginevra degli Almieri*, *Ma non è una cosa seria* ecc.), ma ha fatto qualche cosa di assai più divertente e bello in un campo ancor più elevato. Ricordiamo le « suites » *Luna Park* e *Film* e varie liriche come *Eleanore*, *Caro figlio*, *Emigranti*, la *Colomba* ed i tre madrigali del *Tasso minore*. In queste composizioni — particolarmente nelle liriche — c'è una linea semplice e gentile, sobria ed elegante che piace immensamente: il pubblico se ne innamora al primo contatto (ammirare ad esempio la leggerezza della *Colomba*).

Ultimamente il Tocchi ha avuto una eccezionale soddisfazione: il suo *Récord* è stato premiato alle olimpiadi berlinesi. Onore grande che deve stimolarlo ad un lavoro ancor più meditato ed abbondante.

Gian Luca Tocchi non offre grandi possibilità di analisi. È quello che appare; tutti possono formarsi del musicista un chiaro concetto al primo contatto con la sua musica. Ma noi pensiamo che un *balletto* o un'operina giocosa potrebbero dargli una fama maggiore di quella che oggi possiede. Il *Luna Park*, ad esempio, convenientemente realizzato e posto su di una ribalta non troppo ampia, farebbe un'ottima figura ed il successo sarebbe garantito.

È su queste basi che il Tocchi deve lavorare.

Siamo sicuri che il suo buon gusto ed il suo amore per il genere rappresentativo ben presto lo condurranno al teatro.

•••

Con il profilo di Gian Luca Tocchi riteniamo chiusa la serie dei « Giovani musicisti romani ». Altri giovani attenderebbero ancora, ma preferiamo che essi si facciano maggiormente notare e conquistino una più grande popolarità.

Sappiamo d'essere stati a volte un po' severi, ma i giovani riuniti in questa raccolta ricordino che soltanto la fede ci ha guidato nella scelta. Non ci meraviglieremo se, un giorno non lontano, uno dei nostri profilati raggiungesse la celebrità, e questi, allora, potrà rileggere le nostre modeste righe, ringraziandoci in cuor suo della fiducia che avemmo per lui fin dalla prima giovinezza.

MARIO RINALDI.

L'Anfiteatro degli incantesimi

Nella più trionfale stagione dell'anno, quando le terre bagnate dall'Adige sembrano concedersi, dopo il tenace lavoro, un po' di riposo, tra i raccolti dell'estate e i raccolti dell'autunno, Verona invita tutti i suoi ammiratori, italiani e stranieri a una festa d'arte che, per la cornice entro la quale si svolge, non ha eguali al mondo. L'Anfiteatro romano, solenne e imperituro testimone di grandezza passata, rivive in quest'epoca con una affascinante e palpitante grandezza attuale.

Anfiteatro romano o anfiteatro etrusco? Per molti questo audace interrogativo avrà un piccante sapore di paradosso. Eppure la tesi dell'origine etrusca fu sostenuta con argomenti non disprezzabili da due illustri veronesi — il Giuliani e il Conte Andrea Maffei — che al problema dedicarono lunghi e profondi studi convalidati da scavi e da osservazioni dirette. Il Conte Pompei, considerata la semplicità disadorna della costruzione e il fatto che nel 265 d. C. l'edificio già sarebbe stato in grave decadenza, tanto che se ne sarebbero tolte delle pietre per la costruzione delle mura di Galieno, concluse ritenendo l'anfiteatro veronese di molto anteriore al primo del genere sorto in Roma: l'insigne archeologo espresse anche l'opinione che molti anfiteatri si siano edificati nelle varie parti d'Italia prima che in Roma e che essi, quello veronese compreso, siano stati costruiti dagli etruschi, popolo dal quale i romani ereditarono in buona parte civiltà e potenza.

La tesi è suggestiva, ma poggia su dati troppo lontani e incontrollabili. Come avviene per la maggior parte di questi monumenti dell'antichità, le origini dell'Arena sono incertissime e le stesse opinioni degli studiosi presentano grandi contrasti. Scipione Maffei, per esempio, riteneva che l'Anfiteatro fosse stato innalzato ai tempi dell'Imperatore Nerva, e il Panvinio ai tempi di Augusto. Lo storico Alessandro Carli sostenne essere invece opera dei soldati di Vitellio. Per l'atto di nascita dell'Arena i pareri sono diversi. Certo è che i primi spettacoli devono essere stati i ludi gladiatori e venatorii, cioè lotte fra uomini schiavi e fra questi e le belve.

Nel museo lapidario del Filarmonico di Verona, si conserva il nome di qualche gladiatore che vi ha trionfato. Forse, ma non è certo, vi si diedero anche rappresentazioni mitologiche. Meno certo è che sia stato testimone del martirio dei cristiani. Nel medio Evo servì per galdane e per altri spettacoli del tempo.

Durante il settecento lo spettacolo favorito fu la caccia al toro fatta dai cani. A questo divertimento assistettero spesso illustri personaggi: nel 1782 il papa Pio VI, nel 1769 l'Imperatore d'Austria, Giuseppe II, nel 1805 Napoleone che fece una munifica elargizione per lavori di restauro. Si racconta in proposito che un toro eccezionalmente battagliero avesse infilzato colle corna, l'uno dopo l'altro, i cani che gli erano stati azzati contro e che Bonaparte, ad un certo momento, avesse ordinato di scagliargli addosso, tutti insieme, i rimanenti. Sotto l'impeto rabbioso di quella muta, il povero toro fu spacciato. Allora uno del seguito avrebbe avuto il coraggio — ma non sembra verosimile — di richiamare l'attenzione dell'imperatore sul pericolo cui si esponeva eccitandosi contro, con la sua politica, l'intera canea dei potenti di Europa. Soltanto a Waterloo avrà forse ripensato Napoleone al toro dell'Arena, un collega del quale nel 1822, all'epoca del famoso congresso di Verona, ebbe il non desiderato onore di essere abbattuto dai molossi,

sotto gli augusti occhi di Francesco II d'Austria e di tutti coloro che seguivano la santa alleanza. Durante questo congresso fu anche eseguita una cantata di Gioacchino Rossini, che dicesse, avendo a lato una statua che rappresentava la Concordia, che non poggiava, a detta del grande maestro, su sicure basi e poteva da un momento all'altro cadergli addosso.

Fino allo scorcio dell'ottocento fu popolarissimo in Arena un piccolo teatro le cui misere tavole furono calcate da attori come Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Eleonora Duse che, sedicenne, rivelò le sue grandi doti di attrice e di interprete, nelle vesti della Giulietta di Shakespeare.

Spettacoli lirici all'aperto se ne danno ormai un po' da per tutto, specialmente oggi che il Carro di Tespi impianta nobilmente le sue tende persino nelle piazze dei più remoti borghi di provincia. Ma a Verona spetta indubbiamente il vanto di essere stata l'iniziatrice di quelli che sono di gran lunga i più caratteristici e più solenni. Si cominciò nel 1913, per il centenario della nascita di Verdi, con l'*Aida*. Fu un successo strepitoso, indimenticabile, che sorprese ed entusiasmò non solo la massa innumerevole del popolo, ma le personalità più in vista del mondo musicale, letterario, artistico, che vi assisterono, quali Arrigo Boito, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Italo Montemezzi, Ildebrando Pizzetti, Leopoldo Mugnone, Roberto Bracco, Massimo Gorki. A decine di migliaia giunsero a Verona gli spettatori. Le automobili scomparivano quasi tra la folla anonima quadripedante dei cavalli e degli umili ciuchi. Mentre, nelle notti tiepide, le melodie verdiane salivano dall'enorme coppa dell'anfiteatro, colma di umanità estatica, fuori, tra tanti rustici veicoli, si respirava un'aria di pace bucolica. Chi avrebbe ardito pensare mai alla guerra, mentre Radames ritornava dall'aver sconfitto il negus Amonasro? E invece l'anno successivo, il tragico 1914, le nacchere provocatrici di Carmen furono sopraffatte dall'improvviso rombo dei cannoni che tuonavano sui monti, per terra e per mare, ad oriente ad occidente dell'Europa in delirio. E al delirio dell'Europa doveva seguire il delirio del mondo. Storia di ieri che è forse la preparazione della storia di domani.

L'uomo è quello che è, sarà quello che sarà, e la forza d'insano leone che Prometeo unì al fango primigenio perpetuerà sempre, purtroppo, gli orrori delle guerre. Ma questo è certissimo: non appena l'uomo si tuffa nell'incantesimo musicale dell'Arena, riprende in lui il sopravvento quell'angelo che durante il giorno, pieno di acri ansie e di pensieri forse feroci, se ne stette rannicchiato e pavido nelle profondità più gelose dell'anima.

Nessuno più di noi si richiama alla nobiltà delle rappresentazioni classiche all'aperto nel teatro di Siracusa. L'ammirazione incondizionata non ci impedisce per altro di cogliere la differenza che passa tra Siracusa e Verona. Là è un godimento raffinatamente intellettuale riservato a un'aristocrazia, qua è una comunione spirituale quasi religiosa, un elevamento che travolge nel suo vortice purificatore l'analfabeta e il sapiente. Dove se non nell'Arena di Verona si potrebbe avere l'audacia di eseguire, certi della comprensione, davanti a una moltitudine eterogenea in cui prevale l'elemento ingenuamente popolare, capolavori trascendenti, come la *Quinta* e la *Nona* di Beethoven ed il *Parsifal* di Wagner? Nell'Arena vennero eseguiti e la folla fu soggiogata, trasfigurata. È l'ambiente che opera sugli spiriti, è l'anfiteatro che si trasforma in cattedrale, è Dio che con i suoni manda il suo annuncio dentro la millenaria costruzione ciclopica di macigno. È

l'aperto cielo, popolato di stelle che libera tutto e tutti dal peso della materia.

Nell'attesa inconsapevole di sentirsi diventare angelo, e negli intervalli delle angeliche trasmutazioni, quanti si adunano nell'Arena obbediscono al desiderio irresistibile di ritornare bambini, di vivere, cioè, ad un tratto, dalle gradinate alla platea e dalla platea alle gradinate, di scrosci di risa che, almeno sul momento, non si spiegano. Si ride perchè tutti ridono. La spontaneità nella letizia diventa legge. E non si può essere lieti se non ci si sente o non ci si crede, almeno per quattro ore, provvisoriamente capaci di essere buoni. C'è uno che agita il fazzoletto per salutare un amico intraveduto dirimpetto? Ed ecco cento, mille, diecimila fazzoletti che coprono le gradinate come una pioggia di petali bianchi. C'è uno, poco prima dei tre colpi di gong che preludono allo spettacolo, quando la notte ha disperso ogni brivido luminoso del crepuscolo lento, c'è uno che faccia sprizzare la fiammella di un accendisigaro per mandare al rogo una sigaretta? Ed ecco che dieci, mille, decine di migliaia di lucciole effimere invadono l'anfiteatro con la loro scintillante esistenza di pochi istanti. Il pubblico ridivenuto fanciullo, applaude se stesso per la veramente luminosa trovata.

Il ciclo dei grandi spettacoli d'opera all'Arena di Verona, si è iniziato — come si è detto sopra — nel 1913 a celebrazione del centenario della nascita di Giuseppe Verdi con otto rappresentazioni di *Aida*, dirette dal maestro Tullio Serafin, il quale è tornato a dirigere nell'Arena la stessa opera l'anno scorso, alla distanza di ventitre anni. Nella prima metà d'agosto del 1914 si ebbero dieci rappresentazioni della *Carmen* di Bizet. Le stagioni liriche all'aperto furono riprese, dopo l'interruzione del periodo bellico, nel 1919 con diciassette rappresentazioni del *Figliol prodigo* di Ponchielli, direttore d'orchestra Ettore Panizza; e si rinnovarono ininterrottamente, sicchè quella prossima sarà la XXI stagione.

Nel ventennio lirico dell'Arena si sono avute complessivamente 294 serate, di cui quattro dedicate ad esecuzioni sinfonico-corale (due alle *Sinfonie V* e *IX* di Beethoven, due all'Oratorio *La resurrezione di Cristo* del Perosi). Le opere liriche e le composizioni eseguite sono state 38 appartenenti a 24 autori, di cui 14 italiani con 25 spartiti, e 10 stranieri con 13 spartiti. Fra le opere riprese, il primo posto spetta all'*Aida* che è stata data negli anni 1913, 1920, 1927 e 1936 (il capolavoro verdiano tiene il primato anche per il numero delle rappresentazioni, che sono state 31). Ebbero una ripresa *Lohengrin*, *Gioconda*, *Mefistofele* (quella dell'agosto prossimo sarà la seconda), *Norma*, *Andrea Chénier* e *Trovatore*.

L'autore più rappresentato è stato Verdi (sei opere), seguono con tre opere Wagner e Mascagni; con due opere Ponchielli, Boito, Rossini, Meyerbeer e Donizetti; con un'opera Bellini, Giordano, Spontini, Puccini, Bizet, Catalani, Saint-Saëns, Flotow, Moussorgsky, Gounod, Leoncavallo e Massenet, con composizioni diverse Perosi, Pich Mangiagalli, Beethoven, Rimsky Korsakow.

I più illustri direttori d'orchestra, i più celebrati cantanti sono comparsi sul palcoscenico dell'Arena. Citiamo fra i primi: Armani, Bavagnoli, Del Campo, Failoni, Guarnieri, Marinuzzi, Pietro Mascagni, Panizza, Serafin; fra i secondi ricordiamo: le signore Arangi Lombardi, Caniglia, Carosio, Cigna, Toti Dal Monte, Giani, Mazzoleni, Minghini Cattaneo, Pederzini, Poli Randaccio, Scacciati ecc.; ed i signori A. Borgioli, Dolci, Franci, B. Gigli, Lauri Volpi, Lazaro, Merli, Pasero, Pertile, Pinza, Schipa, Thill, Zenatello, ecc.

FRANCESCO VIVIANI.



I concerti nelle scuole

Qualche anno fa il Ministero che ora s'intitola dell'Educazione nazionale diede disposizioni ai presidi delle scuole medie, per l'istituzione, d'accordo con i capi degli Istituti musicali e con i Sindacati dei musicisti, di concerti di musica da camera da svolgersi durante l'anno scolastico nelle scuole stesse. Ricordando i primi esperimenti del genere, *La Stampa* ha notato che purtroppo nel maggior numero dei casi l'improvvisazione, l'incompetenza, l'inesperienza di chi avrebbe dovuto organizzare le audizioni e i programmi resero alquanto vani i vantaggi culturali e artistici che le disposizioni superiori miravano.

Furono perciò segnalati gli errori, le deficienze. Furono espressi pareri, voti. Una commissione di esperti fu riunita a Roma per studiare i provvedimenti. Fu riconosciuta la necessità di un ordinamento sostanzialmente pedagogico e di criteri storicistici e cronologici nella scelta delle musiche e nella disposizione dei programmi. Intanto i concerti venivano sospesi.

Una recente circolare del Ministro dell'Educazione Nazionale S. E. Bottai (alla quale *Musica d'oggi* ha già accennato) dà norme precise ai capi degli Istituti classici, scientifici, magistrali e tecnici per i concerti dell'anno scolastico 1937-1938, i quali dovranno svolgersi secondo lo schema seguente: 1° concerto: conferenza con esempi sulla musica greca, ellenistica, liturgica, trovadorica; 2°: villotte del '400 e musica del '500; 3°: musiche del '600; 4°: musiche del '700; 5°: musiche dell'800; 6° e 7° concerto: il sinfonismo italiano e straniero dal '700 ai nostri giorni.

Alla circolare sono allegati per i primi cinque concerti i programmi. Questi sono stati formati di proposito soltanto con nomi di grandi compositori italiani, per dare ai giovani, prima d'ogni altra, l'impressione dell'importanza grandissima che ha la nostra Patria anche nella storia della musica. Ma dopo il primo anno l'esemplificazione sarà naturalmente estesa anche alla musica straniera. Invece per il sinfonismo degli ultimi tre secoli, per cui valgono il sesto e il settimo dei concerti-tipo, tale

limitazione non è sembrata opportuna e nei programmi relativi saranno incluse anche composizioni di grandi autori stranieri.

Il primo concerto sarà particolarmente dedicato agli alunni dei Licei classici, dei Licei scientifici e degli Istituti magistrali superiori; il secondo agli alunni dei Ginnasi superiori, degli Istituti tecnici superiori e delle Scuole di magistero professionale per la donna; gli altri agli studenti di tutti i Corsi indistintamente, per ovvie ragioni di più facile comprensione in rapporto agli studi e all'età.

Dei detti concerti, il terzo, il quarto e il quinto, secondo le possibilità locali, dovranno essere organizzati a cura dei presidi, i quali, nel loro prudente giudizio nella scelta dei musicisti esecutori daranno la preferenza, quando ciò sia possibile, agli elementi locali. Non potranno essere adibiti esecutori che non siano regolarmente iscritti al Sindacato musicisti. Per i concerti corali e orchestrali, qualora — come è da prevedersi nella maggior parte dei casi — non sia possibile l'organizzazione locale, le Scuole potranno valersi della trasmissione radiofonica degli Enti, che a suo tempo saranno designati dal Ministero.

A partire dal prossimo anno scolastico dovranno preventivamente essere sottoposti all'approvazione del provveditore entro il 31 ottobre i progetti particolareggiati dei singoli programmi con a fianco il nome dell'esecutore.

Deve essere ben chiaro — continua la circolare — che i sette concerti voluti dal Ministero, a partire dal prossimo anno, costituiscono una guida, un tipo uniforme a cui tutti gli Istituti d'istruzione media devono attenersi con criterio analogo a quello che per ogni disciplina scolastica traccia l'indirizzo didattico per mezzo dei programmi ufficiali. Non s'intende, dunque, esaurire con essi l'azione delle varie scuole per l'educazione musicale degli studenti. Dai presidi, anzi, si attende un volenteroso e diretto contributo integrativo nella più ampia misura consentita dalle condizioni locali che i presidi meglio di altri possono giudicare in rapporto ai problemi scolastici.

Per tali trattenimenti, pure con l'approvazione preventiva del provveditore, si potrà ricorrere eventualmente a dischi fonografici, essendo fra l'altro evidenti i vantaggi che questo

mezzo, sia pure meccanico, presenta per far tornare i giovani su audizioni già ascoltate da concertisti o per prepararli alle audizioni.

Tocca ora, conclude il giornale, ai presidi, agli insegnanti, di attuare le disposizioni ministeriali con lo zelo, la competenza, l'entusiasmo, che gli ideali della scuola, della cultura e dell'arte impongono e richiedono.

Un concerto memorabile

Non crediamo di far della retorica dando l'attributo di « memorabile » al concerto d'archi tenutosi a Cremona il 15 giugno u. s.

Tale possiamo chiamarlo non tanto per la bravura dei concertisti (tra i quali figuravano i più bei nomi che oggi l'Italia possa vantare) o per il gran numero dei partecipanti (26 violonisti, 10 violisti, 9 violoncellisti, 6 contrabbassisti) quanto per l'eccezionale valore, calcolabile a milioni, degli strumenti suonati.

Tra essi, infatti, figuravano 18 violini, una viola e 5 violoncelli di Stradivari; 1 violino di Pietro Guarneri; 7 violini e 2 violoncelli di Giuseppe Guarneri del Gesù, una viola dell'Amati e una di Grancino, 1 violoncello di Gagliano e 1 di Bergonzi.

Il *Regime Fascista* di Cremona dal quale attingiamo queste notizie ci dà anche interessanti informazioni sulla preparazione dell'eccezionale concerto, nel cui programma figuravano composizioni per archi di Corelli, di Bach, di Vivaldi e di Boccherini.

« Quando il Vice Presidente del Comitato esecutivo per le celebrazioni stradivariane, avvocato Belloni, ha chiamato ad uno ad uno i concertisti ed ha consegnato ad essi gli strumenti del due grandi liutai cremonesi, sono accadute scene straordinarie. Tutti in verità sapevano di quanta venerazione siano circondati i nomi di Stradivari e di Guarneri del Gesù presso i musicisti italiani, ma nessuno credeva di dover assistere a scene di grande commozione allorché celebri concertisti italiani avrebbero abbracciato gli strumenti che hanno reso immortali Stradivari e Guarneri del Gesù. Parecchi di questi concertisti avevano le lacrime agli occhi. Una volta ottenuto lo strumento loro assegnato, ogni esecutore si è sbizzarrito in una serie infinita di prove, impegnando tutta la sua abilità per far scaturire dallo strumento le note suggerite dalla fantasia esaltata dalla commozione del momento. Non è possibile dire l'impressione provata dai presenti a tale scena.

« Durante gli intervalli delle prove i concertisti si sono scambiati le loro impressioni sugli strumenti ad essi affidati ed hanno dichiarato con parole entusiastiche la loro ammirazione per i capolavori di Stradivari e di Guarneri del Gesù. Tutti gli strumenti hanno

infatti risposto in modo superbo alle esigenze del difficilissimo concerto e hanno ancora una volta dimostrato la eccellenza della Scuola cremonese di liuteria ».

Rigorose precauzioni erano state prese per il trasporto e la consegna degli strumenti.

« Era necessario vigilare attentamente e ciò è stato fatto. Un forte nucleo di agenti di P. S. ha sorvegliato attorno a Cittanova e al Ponchielli mentre altri hanno seguito l'autocarro sul quale, sotto la diretta sorveglianza degli esperti F. Sacconi e Fridolin Hamma erano stati caricati gli strumenti. Il liutaio Sacconi e il liutaio Hamma hanno provveduto alla registrazione degli strumenti che sono stati così consegnati ai concertisti in perfette condizioni di rendimento.

« Alla fine del concerto poi gli strumenti sono stati presi in consegna dal Comitato e riportati, con la dovuta scorta, nelle vetrine del Palazzo di Cittanova che furono immediatamente suggellate di nuovo ».

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, N. 5, 1937.

G. L. CENTEMERI: *Per un accompagnamento propriamente gregoriano: La Notazione.*

Il Popolo d'Italia. - Milano, 3 giugno 1937.

G. CAVICCHIOLI: *L'artigiano musicale.* (Si parla di Alfredo Casella, che così ebbe a definirsi, anche a proposito del suo recente *Deserto tentato*).

Rassegna Musicale. - Torino, maggio 1937.

G. GAVAZZENI: *Difesa del compositore.* — E. BORRELLI: *Musica e linguaggio verbale.* — H. FLEISCHER: *Morfologia degli stili.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, aprile 1937.

R. CASIMIRI: *Laudi spirituali del sec. XVI.* — R. LUNELLI: *Mons. M. Lessi nel movimento ceciliano trentino.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, giugno 1937.

R. DE RENSIS: *Incontro di Verdi con Giusti.*

Rassegna Dorica. - F. CANDIDA: « *Otello* » al traguardo dei suoi cinquant'anni.

Il Musicista. - Roma, giugno 1937.

LA DIREZ.: *I nuovi compiti del Ministero della Cultura Popolare.* — C. FLEISCHER: *Il Concorso internazionale di violino « E. Isaye » a Brusselle.*

La Tribuna. - Roma, 16 giugno 1937.

A. DE ANGELIS: *I sessant'anni di Cleopatra* (Rievocazione dell'omonimo poema dramma-

tico di Cossa e di Luigi Mancinelli che ne scrisse gli *Intermezzi*. Sono dei brani orchestrali che hanno avuto molta voga nei concerti del tempo, specie il melodioso *Andante* (« Barcarola »). Parecchi di essi, malgrado i loro sessant'anni di esistenza, sono degnissimi di figurare nei programmi attuali, accanto alle composizioni dei migliori autori sinfonici).

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1937.

C. AUSTIN: *Beethoven e l'organo*. (Gli anni giovanili nei quali Beethoven fece le prime esperienze organistiche presentano la completa espressione della sua vita. Alla corte elettorale e alla tastiera dell'organo sorsero in B. tutte le sue idee sull'arte e sull'uso delle forme musicali. Idee, che attendevano il più ricco clima di Vienna per maturare e acquistare profondità, pienezza certezza. La tecnica dell'organo permise a Beethoven di inaugurare uno stile pianistico sconosciuto prima di lui: quello legato. Innovazione tanto più notevole, in quanto i più grandi pianisti suoi contemporanei erano partigiani convinti dello staccato. Del resto, basta esaminare i tempi lenti delle Sonate I a XX per rendersi conto dell'influenza che la pratica dell'organo poté avere sulla loro stesura. Nota del c.: E. Clementi?).
J. L. CRÉMIER: *R. Wagner e Beethoven*. — R. WAGNER: *Lettere inedite al re Luigi II* (dalla nuova pubblicazione di Winifried Wagner). — F. HIRTH: *H. Heine e R. Wagner*. (Poiché Heine è ripudiato dalla Germania di oggi e R. Wagner celebrato come un puro esempio di una vita onorata e proba, l'A. ricorda i giudizi molto contraddittori che, a seconda dei tempi, Wagner espresse sulla politica e sulla letteratura, anche nei riguardi di Heine). — P. DUKAS: *La musica e la letteratura*. (Uno scritto del 1892 sulle idee drammatiche di R. Wagner). — R. BERNARD: *Difesa e illustrazione della musica francese*. (A proposito della società dei concerti di Versailles fondata con lo scopo di rappresentare al Trianon o a Versailles le opere del repertorio lirico, sinfonico, coreografico e liturgico di circa 150 compositori che per circa un secolo e mezzo scrissero per la Corte).

Le Ménestrel. - Parigi, 4, 11 giugno 1937.

A. HUTZ: *Musica elettrica*.

B. BERTRAND: *Il teatro e la musica all'Esposizione*.

Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio 1937.

A. EINSTEIN: *Mozart e l'opera comica a Salisburgo*. (Contributo alle arie che Mozart compose nel 1775, affinché fossero inserite nelle opere comiche che le compagnie italiane rappresentavano nella sua città natale). — J. CHALLEY: *Un organo alla fine dell'XI secolo*. — M. CAUCHIE: *La versione autentica della romanza « Plaisir d'amour »* (Confrontate varie edizioni, si conclude che questa romanza, ancor oggi notissima nei concerti, di Jean-Paul Gilles Schwarzsendorf, detto Martini, 1741-1816, indicata come *romance du Chevier dans « Celestine », nouvelle de Mr. le Chev. de Florian*, risale al 1784).

INGHILTERRA

Monthly Musical Record. - Londra, maggio 1937.

G. ABRAHAM: *Composizioni orchestrali di Dargomyski*. — E. WALKER: *Un nuovo libro su Purcell*. — H. STUCKENSCMIDT: *Furtwängler, Tietjen e Preetorius*. — E. BLOM: *Lettere di Leopoldo Mozart*. — A. FRIEDHEIM: *Liszt e i suoi allievi*.

The Chesterian. - Londra, giugno 1937.

R. HULL: *Il musicista in Beverly Nichols*. — F. CHOISY: *Musica nel dramma antico*. — T. WHITE: *Sergio Kussevitzy*.

The Musical Times. - Londra, giugno 1937.

EDIT.: *La musica per l'incoronazione e i musicisti*. — B. S. SORABJI: *La musica in Italia*. — S. DREW: *Alcuni principi dell'educazione della voce*. — A. RUSSEL: *Profilo di Lionel Tertis*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, giugno 1937.

A. SCHERING: *La missione di Gluck*. — R. GERBER: *Haydn e Mozart, per la valorizzazione dei nostri classici*. — O. IRMGARD: *Sulla particolare potenza della musica*. — K. WENDL: *Lettere inedite di Bruckner giovanile*.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2, 4, 11, 18 giugno 1937.

E. BRÜMMER: *J. B. Rousseau e Beethoven*. — F. HERZFELD: *Fantasia e verità sulla vita di J. S. Bach*. — R. TENSCHERT: *Leopoldo Mozart*.

W. ABENDROTH: *I festival musicali a servizio della creazione*. — F. NOACK: *Storia*

POVERO DONO

Versi di
GIOVANNI PASCOLI

Musica di
Guido Farina

Largamente $\text{♩} = 56$
f drammaticamente

CANTO

Get - ta quell'arma che t'in - can.ta. Spe - ra

PIANOFORTE

Largamente $\text{♩} = 56$
f squillante

ff

Pul - ti - ma vol - ta. A - spet - ta an - co - ra, a - spet.ta che il gal - lo

Andante lento e molto cantabile ♩.92

can.ti per la cit.tà ne . ra.

Andante lento e molto cantabile ♩.92
con espressione dolorosa

mf
morbido

accelerare

a tempo

p

rall.

a tempo Il gal . lo

can . . ta, fug . gono le lar . . ve.

f

Fug.gi . rà, fug.gi . rà la ma . le . det . ta

rall. moltissimo *a tempo* *pp dolce ed espress.*

p ma . ga cho con fa . ta . li oc.chi l'ap . par . ve. Ver .

rall. moltissimo *a tempo* *p legatissimo*

poco accel.

poco accel.

rall.

a tempo .rà tua ma . dre mor . ta, col suo me.sto

rall.

vi . so, col mor . mo . ri . o del.la sua

rall.

f *a tempo*

pre... -co... ti pre - ghe - rà che tu lo

mf *rall.*

ser - bi que - sto po - ve - ro do - no ch'el la un di - ti

a tempo

fo... - cel

a tempo

appassionato *p* *f* *dolente* *pp* *f*

ff

della musica a Darmstadt. — E. KRAUSE: *La vita musicale a Francoforte.*

A. WEIDEMANN: *Wagner-Mozart.* — H. WALTZ: *Sulla crisi della teoria musicale.* — B. WITT: *Buxtehude.*

W. ORTHMANN: *Sulla significazione dei pezzi di musica (Replica ad A. Schering).* — F. GYSI: «Lulu» di A. Berg a Zurigo.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 26 maggio, 2, 16 giugno 1937.

E. SKOPIK: *R. Wagner e Beethoven.*

PH. GELPIUS: *Darmstadt, città musicale.*

F. JARIZ: *Necessità economiche dell'artista.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, giugno 1937.

P. RAABE: *Brahms (Discorso pronunciato a Freiburg).* — EDIT.: *La 68ª riunione dei musicisti tedeschi.* (Riferisce biografie e opere, con citazioni, dei musicisti O. Besch,

C. Bresgen, J. N. David, G. Frommel, G. Geierhaas, H. Grabner, A. Kusterer, H. Lang, L. Lürman, G. Maas, W. Maler, K. Marx, S. W. Müller, C. Orff, A. Pfanner, F. Philipp, H. Reutter, W. Schraut, H. Schroeder, H. Schubert, H. Spitta, A. Thiele, W. Trenker, L. Weber, H. Weiss, H. Wunsch). — R. ZIMMERMANN: *Razza e forma nella musica.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, giugno 1937.

R. WICKE: *L'importanza della moderna psicologia tedesca nella psicologia della musica e nell'istruzione musicale.* — H. WALTZ: *Tipi di ascoltatori musicali.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, giugno 1937.

T. WIESENGRUND-ADORNO: *Lo stile delle ultime opere di Beethoven.* — A. JONTILA: *La vita musicale degli esquimesi.* — H. STUCKENSCHMIDT: «Massimilla Doni» di P. Schoeck.

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, maggio 1937

Fascicolo interamente dedicato a Szimanowski con fotografie e facsimili.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 giugno 1937.

W. REICH: «Lulu» di A. Berg. (Nel confronto con il *Wozzeck* questa postuma opera di Alban Berg presenta parecchie differenze. Qui a ciascun personaggio è data una

particolare forma musicale, la quale si ripete in ogni scena cui il personaggio stesso partecipa; il canto giova qui più della parte strumentale, che, in piccoli o in grandi insieme, abbondava nel *Wozzeck*; qui soltanto i personaggi del Dottor Schön e di Alwa sono strumentalmente individuati l'uno con la sonata, l'altro col rondò. Il Berg adopera sovente la scala dei dodici suoni. La composizione, che non può dirsi tematica, data la grande mobilità degli elementi, è piuttosto un modo di trattare psicologicamente il materiale musicale»; per esempio la parte della contessa Cerchwitz è basata sulla scala pentatonica, la caratterizzazione di Rodrigo su accordi di pianoforte. Non mancano *Leitmotive* nel senso wagneriano).

— 15 giugno 1937.

H. EHINGER: *La settimana musicale di Basilea.*

Dissonances. - Ginevra, maggio 1937.

EDIT.: *Fernand Peyrot.*

— 15 giugno 1937.

EDIT.: *Charles Chaix.*

Le Rythme. - Ginevra, giugno 1937.

L. WEBER-BAULER: *La ritmica.*

AMERICHE

Modern Music. - New York, giugno 1937.

K. WEILL: *L'avvenire dell'opera in America.* (Dopo aver accennato alle condizioni attuali dell'opera in Europa, il Weill, che da parecchio tempo s'è stabilito in America, afferma che l'opera non può seguire colà le sorti del nostro teatro. I requisiti della costruzione artistica sono diversi. In America, dice, il teatro è una forma attiva, una parte vitale della vita culturale. Nei teatri non soltanto di New York, ma anche di altre città, si nota un genuino interesse pel teatro. Vi è una tendenza ad allontanarsi dalla scena realistica per tentare un più elevato livello poetico. Il gusto musicale americano è migliore di quello di altre nazioni). — M. BRUNSWICK: *Decadenza in Austria.* — E. KRENEK: *La musica moderna e il teatro d'oggi.*

Revista Brasileira de Musica. - Rio de Janeiro, dicembre 1936.

O. BEVILACQUA: *Perchè Liszt fu grande.* — A. GOMES: *Campinas.* — P. SINZIG: «Il ritorno di Tobia» di Haydn. — L. BISSCHOPINCK: *Giuseppe Haas e la sua opera.*



TEATRI

Spettacoli all'aperto

⊗ Gli spettacoli all'aperto acquistano ogni anno una voga maggiore, con grande vantaggio della cultura popolare. Quest'anno il massimo esponente di essi è stata la stagione che si sta svolgendo a MILANO nel cortile maggiore del CASTELLO SPORZESCO, stagione organizzata dalla Federazione fascista con l'appoggio del Ministero della C. P., del Comune, della Provincia e degli Enti sindacali cittadini, con l'appassionata e intelligente collaborazione del Federale Rino Parenti.

Tutte le opere presentate hanno avuto eccellente esecuzione, in una superba inquadratura, con artisti ottimi ed un complesso orchestrale e corale notevolissimo.

La stagione si è inaugurata, alla presenza di oltre 10 mila persone, con *Turandot* (maestro Failoni, la Helm Sbisà, la Albanese, Franco Lo Giudice, Zaccarini, Gubiani). Hanno seguito *La Bohème* (maestro Dick Marzollo, la Favero, la Mangini, Merino, Vanelli, Serpo e Zaccarini) e la *Carmen* (maestro Lucon, la Stignani e Melandri).

A tutte le repliche occorre sempre un pubblico strabocchevole che, talvolta, ha raggiunto le sedicimila persone.

⊗ Il CARRO DI TESPÌ LIRICO ha iniziato il suo giro a Civitavecchia il 23 u. s. con *Aida* (m. Vitale, la Jacobo, la Elmo, Battaglia, Baronti). Poi ha proseguito verso la Toscana, l'Emilia e l'Italia settentrionale alternando all'*Aida* il *Rigoletto* e la *Gioconda*. Oltre i succitati interpreti ricordiamo l'Ancone, l'Archi, l'Amerighi Rutili, la Cigna, la Liberti, la Stignani, la Vitali, Bagnariol, Baronti, Ferrauto, Malipiero, Manacchini, Manurita, Tagliabue, Viviani e Zambelli.

⊗ Il maestro Marinuzzi ha diretto in PIAZZA DEL DUOMO DI CREMONA *La forza del destino* (la Cigna, Merli, Borgioli, la Alfano, Dominici) e *Rigoletto* (Basiola, la Pagliughi, Malipiero).

⊗ Nella CITTADILLA DI TORINO si sono rappresentate (direttore Podestà) *Otello* (Verona,

Granforte e la Ciani) e *Bohème* (l'Adami Corradetti, la Santin, Traverso e Albanese); il maestro Frattini ha diretto *Carmen* con la Buaes e Melandri.

⊗ *Mefistofele* (Pasero, la Sanzio, la Grandi, Civil) e *La forza del destino* (Battaglia, Reali, Pasero, la Pedrini, la Nicolai) sono le opere che il maestro Berrettoni ha presentato al CASTELLO VISCONTE DI PAVIA.

⊗ La stagione al CAMPO SPORTIVO DI GENOVA, si è inaugurata con *Lohengrin* (m. Capuana, Parmeggiani, l'Adami Corradetti, Guicciardi, ed il promettentissimo baritono debuttante Giuseppe Taddèi nella parte dell'Araldo). Successivamente il maestro Baroni ha diretto la *Tosca* con Lugo, la Grandi e Rossi Morelli e *Rigoletto* con Borgioli, la Capsir e Malipiero.

⊗ Nel CORTILE DELLE MILIZIE DI TRIESTE si è iniziata la stagione estiva con *I Pagliacci* con Melandri, Valentino, Rina De Ferrari, direttore Fabbroni.

⊗ Il maestro Salvini ha diretto, in Piazza del Mercato di LEGNANO, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Gioconda*; ed il maestro Pais *La Traviata* ad OSTIGLIA (la Capsir e Wesselowski).

⊗ Nella PIAZZA MAGGIORE DI FAENZA hanno avuto lieto esito *Turandot* (la Monti, l'Albanese, Lo Giudice, Domenichetti), *Aida* (la Cigna, la Buaes, Marletta, Salsedo, Mongelli) e *Rigoletto* (Franci, la Capsir, Sinnone).

Direttore il maestro Pasquale De Angelis.

⊗ A RECANATI si è rappresentata, all'aperto, *Lucia di Lammermoor* col tenore Gigli, direttore Benvenuti Giusti.

⊗ Buon esito ha avuto la stagione lirica all'Adriano di ROMA. Al *Nabucco*, direttore Guarnieri (Franci, Voyer, Di Lelio, la Jacobo, la De Benedetti), hanno seguito, dirette da Antonino Votto, *Traviata* (la Capsir, Malipiero, Tagliabue), *Bohème* (l'Albanese, Granda, Tagliabue, la De Stefani), *Gioconda* (la Helm Sbisà, Masini, la Benedetti, la Jacchia, Guicciardi, ecc.). Ultima opera rappresentata, *Il Franco Cacciatore* di Weber (maestro Wolf, la Gatti, Voyer, la Corsi, Di Lelio).

⊗ Nell'aristocratico ambiente della Soc. Filarmonica di TORINO si è avuta la graditissima esumazione della *Frascatana* di Paisiello, diretta da G. C. Gedda, protagonista la Della Torre. Assisteva allo spettacolo il Principe di Piemonte.

⊗ Ad AREZZO si è rappresentato *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (maestro Santonocito, Alba Da Monte, la Ceccherini, Camici).

⊗ Nella *Traviata*, al Comunale di TERAMO, si è distinta Amelia Armolli. Dirigeva il maestro Santarelli.

Il teatro alla Scala in Germania

Dal 13 al 24 giugno il nostro massimo teatro, per assecondare il programma di scambi culturali tra le due nazioni, ha portato a Monaco ed a Berlino due dei suoi più apprezzati spettacoli, la *Bohème* e l'*Aida*, nonché la *Messa da Requiem* di Verdi.

I tre lavori hanno avuto un direttore magnifico in Victor De Sabata, ed interpreti di grande valore quali Beniamino Gigli, la Cigna, la Stignani, Pasero, per la *Messa*; Lugo, la Favero, la Merlo, Blasini, Pasero, Scattola e Poli per la *Bohème*; la Cigna, la Stignani, Gigli, Nava e Pasero per l'*Aida*.

Alla rappresentazione delle due opere, a Berlino, ha assistito il Capo del Reich, mentre dall'Italia si erano appositamente recati in Germania il comm. De Pirro per il Ministero della C. P., il Podestà di Milano, oltre, beninteso, il gr. uff. Mataloni, Sovraincidente della Scala, che ha organizzato mirabilmente e seguito tutto il giro. Molte sono state le manifestazioni italo-tedesche, i ricevimenti ed i discorsi.

La nostra stampa quotidiana si è diffusamente occupata dell'avvenimento, ponendone in risalto l'importanza, politica ed artistica; quest'ultima esaltata anche da tutta la critica tedesca con parole di grandissima ammirazione.

⊗ *Nerone* di Mascagni, che per la prima volta si dava all'estero, è stato accolto con vivo entusiasmo a ZURIGO, diretto dallo stesso autore, interpreti principali Pertile, le signore Rasa e Menotti, Parmeggiani, Granforte ecc. Il Presidente della Confederazione ha offerto un ricevimento in onore dell'autore di *Cavalleria*.

Per il consueto riposo estivo "MUSICA D'OGGI" NON SI PUBBLICA IN AGOSTO. Il prossimo fascicolo VIII-IX uscirà dopo la metà di settembre.

CONCERTI

MILANO

⊗ PIAZZA BELGIOIOSO. — Al Concerto diretto dal maestro Berrettoni hanno partecipato le soprano Aimaro, Burke e Monti, il tenore Melandri e il baritono De Franceschi. Nel successivo, affidato al maestro Dick Marzollo e che era l'ultimo della breve stagione, hanno avuto molti applausi la Pagliughi, la Grandi, Merli e Fregosi.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Il consueto concerto annuale della Civica scuola di canto corale, iniziatosi con discorso del suo direttore maestro Felice Lattuada, si è svolto nel nuovo Auditorium annesso alla Scuola. Nel programma figuravano musiche di Lattuada, Marcello, Piatti, Albisi, Delibes e Haendel, molto bene eseguite.

ROMA

⊗ BASILICA DI MASSENZIO. — Ha inaugurato la stagione, alla presenza anche della Principessa di Piemonte, il maestro Molinari, presentando musiche di Rossini, Verdi, Beethoven, Berlioz, Strauss e Sibelius.

Successivamente si sono avvicendati sul podio: Willy Ferrero (Brahms, Strawinski, Puccini — intermezzo della *Manon* —, Wagner); Riccardo Zandonai (Rossini, Mendelssohn, Zandonai — *Colombina* e *Una notte a Siviglia* —, Schubert, Wagner e Verdi); Oliviero De Fabritiis (Ciaikovski, Liszt, Pich Mangiagalli, Beethoven); Fernando Previtali (Vivaldi, Beethoven, Rimski Korsakoff, Strauss, Verdi, Zandonai — danza del Torchio e Cavalcata della *Giulietta e Romeo*).

CREMONA

⊗ Del grande concerto d'archi, datosi lo scorso mese abbiamo già detto nella rubrica Rivista delle Riviste.

Più recentemente se n'è tenuto un altro di musiche di Monteverdi in Piazza del Comune ed alla presenza di un folto pubblico e di molte personalità giunte anche da fuori. Il programma, diretto assai bene dal m. Bellezza, comprendeva *Sonata sopra Sancta Maria* (trascrizione di Molinari) per coro e orchestra; *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (trascrizione di Toni) (Rina Legnani, Ermanno Savarè, esecutori scenici: Basiola, la Olivero, Zagonara, interpreti vocali); *Zeffiro torna* per coro a cinque voci, e *Tu sei morta* (Basiola) dall'*Orfeo* (trascrizione di Benvenuti); *Lamento di Arianna* (Gabriella Galli), trascrizione di Respighi; Interpretazioni sinfoniche del VII libro dei *Madrigali* (Malipiero); *Il ballo delle ingrate*, trascrizione di Toni (la Legnani, Savarè, la Ghezzi, interpreti scenici, la Olivero,

la Alfano, la Galli, Moscona, interpreti vocali).

Il concerto venne ripetuto quasi integralmente in altra serata con l'aggiunta di brani di opere di Ponchielli (Basiola e la Legnani).

NAPOLI

⊗ **CONCERTI SINFONICI DI PRIMAVERA.** — Vivo successo ha avuto il maestro Giacomo Saponaro, nel secondo ed ultimo concerto. In programma due composizioni nuove per Napoli (*Preludio, Aria e Tarantella* di Pilati, Suite dall'opera *Giocando e il suo Re* di Jachino) entrambe applaudite unitamente ad *Adagio con variazioni* di Respighi (solista, l'ottimo violoncellista Ugo Ajello), ecc.

VARIE DALL'ITALIA

⊗ La E.I.A.R. stazione di ROMA ha trasmesso le Composizioni di musica leggera vincitrici del noto concorso del Sindacato musicisti (vedi nostro fascicolo di marzo), tra le quali *Seduzione* di Claudia Gasperoni, *Canzone romanesca* di Porrino, ecc.

⊗ Nel 1° concerto dell'Orchestra Labronica a LIVORNO — riuscito assai bene ed al quale ha assistito Pietro Mascagni — il maestro Gragnani ha diretto un importante programma (Puccini, Mascagni, Rossini, Mozart, Borodin, ecc.).

⊗ Ad una udizione di composizioni liriche al Parco delle Rose di GRADO hanno partecipato la soprano Bernelli, il tenore Sinnone e il baritono Beuf.

⊗ Molto bene è riuscita la serata della Canzone popolare, al teatro Sociale di COMO.

⊗ A RECANATI come conclusione della celebrazione leopardiana, il m.^o Benvenuti Giusti ha diretto un grande concerto con la graditissima partecipazione di Beniamino Gigli. Nel programma figuravano tre nuove e applaudite composizioni: *Davanti a S. Leopardo*, impressioni sinfoniche di Piero Giorgi; il preludio *Passero solitario* e il poema sinfonico *All'Italia* di Otorino Svampa, oltre al già noto *L'infinito* di Zanella.

⊗ Ad ASTI, durante la stagione concertistica, organizzata dal Fiduciario del Sindacato Musicisti, maestro Mario Quaglia, si sono avvicendati: l'organista Centemeri; i duo Pierangelo-Mussato, Fantini-Quaglia, Rissone-Desderi, Mazzacurati-Manfredi; i pianisti Angela Sogni e Vico La Volpe; il trio Calace Crepax e quello di Asti; il Quartetto del Circolo di cultura di Bologna. Si è avuta anche una riuscita commemorazione di Respighi.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ Al Festival di Musica Contemporanea tenutosi a PARTGI, furono applauditi tre lavori d'autori italiani: *Introduzione, Corale e Mar-*

cia di Casella per strumenti a fiato (interprete la Guardia Repubblicana); *Musica per tre pianoforti* di Dalla Piccola (l'autore, Casella e Orloff); e la *Seconda Sinfonia* di Malipiero, diretta da Nino Sanzogno.

⊗ Fra le composizioni italiane dirette da Toscanini a LONDRA (vedi nostro ultimo fascicolo) figurava anche *Il Carnevale di Venezia* di Tommasini, accolto con molto favore.

⊗ L'Istituto italiano di cultura di LOSANNA ha commemorato Respighi con un concerto di sue musiche preceduto da un discorso del signor Franceschini, presidente dell'Istituto.

⊗ Un concerto offerto dalla Dante Alighieri di LIPSIA, diretto dal maestro La Rosa Parodi, era tutto di musica italiana: Martucci, Rocca (*Intermezzo epico*), Mulè (ouverture di *Liola*), Respighi, La Rosa Parodi (*Omaggio a Vivaldi*). Quale interprete di alcuni brani di opere di Verdi, di Cilea e di Boito si è distinta la cantante Magda Oliviero.

⊗ Il maestro Nordio ha diretto a VIENNA un importante concerto, facendo conoscere anche il suo poema sinfonico *Festa lontana*.

⊗ La clavicembalista Corradina Mola ha suonato al Palazzo Reale di VERSAILLES, in una serata organizzata dalla Società dei Concerti Storici.

⊗ La cantante Janina De Witt ha dato a STRASBURGO un bel concerto di vecchie canzoni italiane, polacche, russe ecc.

⊗ A LENINGRADO ha avuto grandissimo successo una *Sinfonia drammatica* del ventiquenne Valery Gelobinsky, il quale ha al suo attivo diverse composizioni e due opere. Nel nuovo lavoro, oltre notevoli qualità melodiche, rivela anche cospicue doti di tecnica. Il Gelobinsky, con questa Sinfonia, ha voluto esaltare la volontà della vittoria che permette di superare i momenti di debolezza e di dubbio, con una ricca diversità di timbri, di tempi e di ritmi; ed il tema fondamentale ritorna alla fine come un meraviglioso canto di battaglia.

⊗ Il Quartetto Pro Arte ha eseguito a BUENOS AIRES il 2° *Quartetto* di C. Gallo ed il *Quartetto in sol* di Mortari; quest'ultimo costituiva una novità.

G. GUERRINI

MISSA SECUNDA

a 3 Voci dispari, Orchestra d'Archi e Organo

Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte (123783). Partitura L. 15

EDIZIONE RICORDI

Corrispondenza dall'Estero

Lettera da Vienna

La nostra Opera di Stato, nell'intento di far conoscere maestri viventi e giovani compositori, ha messo in scena l'opera *La signora forestiera*, tratta da una commedia di Alessandro Bisson, con musica di Marco Frank. Ma l'accoglienza non è stata unanime né da parte del pubblico né da quella della stampa. Il compositore, per molti anni ottimo violoncellista nell'orchestra della Volksoper, non occupa il posto che hanno molti altri musicisti viennesi. Non si comprende quindi perché l'Opera di Stato abbia dedicato tanto tempo e denaro ad un lavoro che non avrà che vita breve. L'opera infatti è difettosa innanzi tutto nel soggetto, perché è un'idea assurda di voler mettere in musica un dramma della società moderna, nel quale intere scene, come quella interminabile del processo nel terzo atto, non vengono cantate ma parlate. Se una parte del pubblico ha esagerato asserendo, forse ironicamente, che proprio queste scene parlate erano le migliori dell'opera, la maggioranza però, che ha un sano sentimento musicale, ha trovato che nella nuova opera non vi sono elementi di vita ed ha convenuto che per dominare un soggetto così poco musicale non basta la buona volontà del compositore e del suo librettista, Friedrich Schreyvogel, ma necessita una capacità geniale che permetta di crearne un vero dramma musicale.

Dato questo disgraziato esperimento è augurabile che l'Opera di Stato ricordi che vi sono molti altri promettenti rappresentanti della scuola viennese che hanno maggior diritto di essere presi in considerazione; e che Ernst Krenek, con la sua opera *Carlo V*, Alban Berg, da poco deceduto, con la sua *Lulu*, Hans Pless con *Il paggio e Turf* non sono ancora stati rappresentati e che aspetta anche Riccardo Strauss con la sua ultima opera *La donna silenziosa*.

Invece, la *Fiamma* di O. Respighi, da tempo ansiosamente attesa, fu accolta all'Opera di Stato con gli onori dovuti. Lo stesso Respighi, molto apprezzato da noi, teneva assai che la sua *Fiamma* venisse rappresentata a Vienna e benché in ritardo e dopo la sua morte, tale desiderio è stato fortunatamente esaudito.

Non parleremo dell'opera ai lettori di questa rivista, dato che venne già rappresentata con successo non solo in molte città d'Italia ma anche all'estero, in Germania e a Budapest. Certo è che essa occupa un posto speciale nella letteratura operistica moderna per la sua

costruzione stilistica, bene amalgamandosi il carattere arcaico della musica con l'azione storica eppure umana della vicenda. Le grandi masse corali che dominano la scena, come nei drammi greci, ottennero un effetto straordinario sul pubblico, come d'altronde anche gli altri punti salienti della meravigliosa partitura, la cui interpretazione era affidata ad un giovane ma valentissimo nuovo direttore d'orchestra, Wolfgang Martin.

La difficile parte di Eudossia ebbe due interpreti diverse, la svedese Kerstin Thorborg e l'ungherese Rosette Anday; e fu molto interessante di poter valutare, nelle due serate, la diversa interpretazione di queste due eccellenti artiste. Anche gli altri interpreti furono degni di ogni lode.

In occasione della rappresentazione di *Fiamma*, alla quale assisteva anche la vedova dell'autore, l'Istituto Italiano di cultura di Vienna tenne una commemorazione di Respighi, che richiamò un pubblico fortissimo; e siccome un centinaio di persone non trovarono posto si dovette ripetere in una successiva serata la parte musicale. Tenne il discorso commemorativo il rettore della nostra Accademia di Stato, l'eminentissimo compositore professore Joseph Marx, il quale, amico personale di Respighi, trovò parole sentite e commosse sull'arte dell'illustre Maestro italiano e sulla grandezza e la storia millenaria della sua gloriosa patria. La parte musicale comprendeva un certo numero di *Lieder* caratteristici, ed inoltre la celebre *Nebbia* e l'*Alleluja* del Concerto gregoriano per violino, eseguito brillantemente dal Konzertmeister Wolfgang Schneiderhan.

Giacché abbiamo parlato di Respighi, agguagliamo che molti furono gli artisti italiani che in questi ultimi mesi vennero a Vienna. Prima di tutto vogliamo ricordare un concerto improvvisato di Toscanini, il quale si trovava tra noi per l'organizzazione dei festival di Salisburgo. Egli diresse col Filarmonico di Vienna la *Pastorale* di Beethoven, la *Sinfonia in bemolle* di Haydn, *Morte e Trasfigurazione* di Riccardo Strauss e la *Sinfonia dell'Italiana in Algeri* di Rossini. Fu una serata di vero godimento e gli applausi, che sembravano non voler finire, furono anche un omaggio, al quale parteciparono le più alte personalità del nostro Stato, per il settantesimo compleanno del Maestro. In occasione di questo compleanno venne pubblicata, dalla Casa Herbert Reichner, una meravigliosa raccolta di ritratti di Toscanini, per la quale la nota scrittrice musicale Gisella Selden-Goth scrisse una indovinata prefazione. In questo Album risaltano i tratti marcati del geniale maestro: Toscanini sul podio, nel-

la cerchia della sua famiglia, fra amici e ammiratori, all'apice della sua gloriosa carriera, ammirato dal mondo intero che sente e riconosce la musica quale sorgente eterna di quanto è divino.

Vittorio Giannini, il cui *Requiem* per soli, coro, orchestra e organo, venne eseguito per la prima volta sotto la direzione di Kabasta, ha trovato a Vienna un pubblico già ben disposto a motivo della fama acquistata da sua sorella, la soprano Dusolina Giannini. Il giovane compositore italiano, nato a Filadelfia nel 1903, ha creato con il suo *Requiem* un lavoro notevole, ricco di impulsi drammatici e di colorito orchestrale originale, caratteristiche tutte che lo preannunciano come compositore d'opera. Specialmente le scene alle quali parteciparono i ragazzi cantori di Vienna con le loro voci argentee, e sua sorella Dusolina, lasciarono una impressione favorevolissima.

In Fausto Magnini abbiamo conosciuto un nuovo giovane direttore d'orchestra italiano, che ha eseguito, con i nostri Filarmonici, Haydn, Debussy e Ciaikovsky in forma straordinariamente plastica, acquistandosi subito la considerazione del pubblico.

L'arpista Clelia Gatti-Aldovrandi di Torino, che ottenne grande successo insieme alla cantatrice Ginevra Vivante, è stata festeggiata quale interprete finissima ed anche come consorte del nostro collega e musicologo Guido Gatti, la cui attività scientifica è altamente apprezzata. Nuovo per Vienna era invece il Quartetto di Roma della R. Accademia Filarmonica, che nel suo concerto di musica da camera eseguì assai bene Verdi, Respighi e Beethoven.

..

Ed ora passiamo agli artisti nostri connazionali. La stagione musicale viennese normale è quasi terminata. Ma segue subito quella straordinaria delle Settimane musicali viennesi nelle quali, lodevolmente, non si eseguisce soltanto musica nota, ma anche nuovi lavori e vengono presentati nuovi compositori. È significativo che la lunga serie di esecuzioni sia stata iniziata dal giovane direttore d'orchestra viennese Dr. Kurt Pahlen, che si è fatto notare anche all'estero per straordinaria capacità. Un profondo senso musicale gli permette di interpretare con limpida chiarezza anche partiture difficili; e facilmente gli si può predire una brillante carriera. Egli ha inoltre del merito quale promotore del Opernstudio di Vienna.

Hans Gál, direttore d'orchestra, insegnante, compositore, che mette la sua capacità storico-musicale spesso a profitto di lavori raramente eseguiti, dell'era classica e preclassica, presentò con la Wiener Madrigalvereinigung, da lui stesso creata e portata ad uno sviluppo sorprendente, un programma di alto valore,

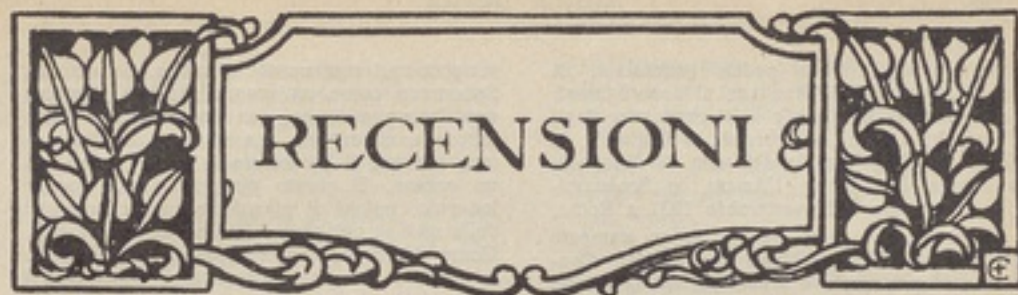
contribuendo anche con musica propria: *Notte di musica per soprano, 4 voci di uomini, cello e pianoforte*, che raccolse generali applausi. L'Orchestra Sinfonica femminile di Vienna, una caratteristica della nostra vita musicale, da me menzionata a più riprese, si presentò questa volta sotto la direzione di Gertrud Herliczka, che può tranquillamente gareggiare in bravura coi colleghi del sesso forte per l'interpretazione completa dei lavori ed anche per la capacità pratico-tecnica. Hans Pless eseguì, in un concerto di composizioni proprie, musica da camera e alcuni pezzi staccati delle sue due opere *Turf* e *Il paggio*. Hans Ewald Heller ebbe con la sua Sinfonia in miniatura *Musica dei quindici* un successo notevole.

I Filarmonici, la nostra orchestra più quotata, indizio dell'alta cultura del viennese, sono ritornati recentemente dal loro viaggio concertistico a Londra e Parigi, ancora una volta carichi di allori. Essi hanno avuto in questi ultimi tempi diversi direttori, da quando Felix Weingartner è partito con la sua giovane moglie per l'Ovest. Si sono succeduti al podio, oltre a Toscanini, i più celebri direttori d'orchestra. Abbiamo avuto eccellenti concerti di Wilhelm Furtwängler, di Riccardo Strauss e di Bruno Walter, oltre a quelli di promettentissimi giovani direttori. Ultimamente il Dr. Arthur Rodzinski, polacco-americano, che venne l'anno scorso incoraggiato da Toscanini si è rivelato un musicista straordinario pel suo temperamento musicale che ricorda il nostro indimenticabile Gustav Mahler; poi il tedesco-americano Karl Krueger, che ha incominciato la sua carriera all'Opera di Stato di Vienna e che ora dirige una delle più importanti orchestre in America, ha dato una nuova prova della sua maturità d'artista, dirigendo anch'egli i Filarmonici.

Per una felice idea, alle settimane musicali venne fatto seguire il concorso musicale viennese che quest'anno era riservato soltanto al canto, al violino e al violoncello. Le maggiori competenze del mondo della musica assolverono nella giuria il loro grave compito e non si può dire se fu per un caso che i più importanti premi toccarono ad artisti dei Balcani.

Il primo premio per canto spettò alla greca Christina Eftimiadis, ad essa seguirono il bulgaro Todor Mazaroff ed il romeno Dr. Tomel Spataru. L'impressione che la bellissima voce del bulgaro fece alla giuria fu talmente entusiastica che gli fruttò una scrittura immediata per diversi anni all'Opera di Stato, benché egli non conosca altra lingua all'infuori del suo idioma natio. Come migliore violinista venne premiato l'ungherese Robert Viroval e quale migliore violoncellista il francese André Navarra. Al concorso partecipò moltissimo pubblico.

DR. H. R. FLEISCHMANN.



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALFONSO RENDANO, a cura di Guido Pucchio. (Angelo Signorelli, Roma, pag. 150).

Il nome di Alfonso Rendano evoca quelli di Liszt, di Thalberg, di alcuni italiani che più furono attivi non solo nella pianistica del secolo passato, ma anche in quel moto culturale per la musica strumentale, che determinò sulla fine del secolo stesso la rinascita della composizione concertistica in Italia. Attività varia, quella del Rendano, pianista, compositore, anche operista, didatta, propagandista di cultura musicale.

Parecchie pagine di questo volume, promosso dal Podestà di Cosenza — il Rendano nacque a Carolei il 5 aprile 1853 — sarebbero state utilmente occupate dallo studio critico delle composizioni di lui, da osservazioni di competenti didatti e pianisti — per filiazione, Alessandro Longo, vi era designato — meglio che da cronache ritagliate nei giornali, da lettere e opinioni frammentarie. Ma lo stesso Podestà avverte nella prefazione che nell'attesa di « più larghe e ragionate trattazioni » sono stati per ora fermati i ricordi che i familiari serbano dell'uomo e dell'artista. E anche questo è utile, benché la biografia resulti poi difettosa e contraddittoria nelle date.

Sommariamente si può dire che il Rendano studiò nel Conservatorio di Napoli (ammesso a 10 anni, pag. 25, e a 6 pag. 47?). Thalberg volle esserne il maestro. Ottenne dal Governo una borsa di studio per studiare prima a Parigi col Mathias, che era stato allievo di Chopin, poi a Lipsia col Reinecke. Thalberg lo presentò a Rossini, a Parigi, scrivendo: « Questo fanciullo suona come un angelo ». E Rossini: « ... Il giovanetto Rendano, pianista e compositore ch'io riguardo come un piccolo genio destinato a onorare l'arte e la mia cara patria... ». Apprezzato anche da Rubinstein, dette concerti in Germania, in Inghilterra, in Francia. Nell'80 conobbe Bülow e Liszt a Vienna.

Un collaboratore di questo volume, D. Caporali, riferisce: « Narra il Rendano, pur devoto e grato alla memoria del suo primo vero maestro, il Thalberg, del quale ammi-

rava senza limiti il tocco meraviglioso e la tecnica impeccabile, che allorché, avendo parlato col Liszt della Sonata op. 106 del Beethoven, il maestro si pose al pianoforte ed eseguì per lui solo quell'opera meravigliosa e difficilissima, egli ebbe a convincersi come nessuno dei pianisti presenti (e, aggiungeva, sorridendo, forse anche futuri) potesse paragonarsi al Liszt e come avesse avuto ragione quella signora parigina che aveva detto: « Monsieur Thalberg est le premier pianiste du monde, mais Liszt... Liszt c'est le seul! ».

E il Liszt dal canto suo ammirò e amò il giovane calabrese, la cui arte — aveva scritto a una sua allieva carissima — doveva essere apprezzata al suo giusto valore dai più fini buongustai. Il Liszt stesso volle il Rendano suo ospite a Weimar, curò che alla Corte del Granducato fosse eseguito il Quintetto col concorso del celebre quartetto di Corte, voltando egli stesso le pagine al Rendano durante la esecuzione; non solo, ma al Belvedere, residenza estiva della famiglia Granducale, fu eseguito il Concerto, trascritto per due pianoforti, e il Liszt sedette al secondo pianoforte. Di questo Concerto scriveva il Liszt alla Baronessa Meyendorff: « È un lavoro vigoroso, originale, mirabile, ed io l'apprezzo molto ».

Per breve tempo tenne cattedra nel Conservatorio di Napoli, e la abbandonò per divergenze nel metodo didattico con l'Amministrazione. Precisò le sue idee in una pubblicazione redatta in italiano e in francese. Aperta a Napoli una scuola nel 1890, prescelse quali collaboratori il Longo e il Cilea. Si ritirò in Calabria, dove « fu tutto preso da cure gravissime di indole commerciale e industriale ». Tuttavia portò a termine l'opera *Consuelo*, libretto di F. Cimmino, da G. Sand. Rappresentata a Torino nel 1902, *Consuelo* fu replicata a Stuttgart, Brema, Mannheim, Norimberga.

Ritornò ai concerti nel 1904, si stabilì a Roma, vi iniziò le « Letture e interpretazioni musicali », riguardanti la musica del '7 e dell'800, le quali, malgrado la bontà dell'iniziativa, non ebbero seguito. Neppure fortunato fu il brevetto che egli assicurò alla sua invenzione del « pedale indipendente », il quale « permette di legare due o più accordi consecutivi e di sostenere una nota e un accordo

quando venga tolto il pedale generale». Di questi insuccessi il Rendano si accorse assai. Lo confortava la stima e la riconoscenza degli allievi, fra i quali il Boccardi, il Caporali, la Coen, le Cazzolino, la D'Atena, il Martinez, la Vetere, la Zabban, l'Ariani, lo Scognamiglio. Si spense il 10 settembre 1931 a Roma.

Parecchie sue composizioni furono stampate dal Ricordi. Molte restano inedite. Un *Concerto* per pianoforte e orchestra, un *Quintetto* con pianoforte, alcuni pezzi per pianoforte furono dai più dei suoi contemporanei giudicati le migliori sue opere. Intorno a tale attività occorrerebbe far luce per valutare la posizione storica del Rendano. La curiosità è ora acuita dal coro delle lodi che italiani, francesi, tedeschi volsero al laborioso e sfortunato calabrese. La simpatia che egli destò è documentata da ritratti e facsimili di ammiratori, amici corrispondenti del Rendano, fra i quali Thalberg, Liszt, che lo ospitò a Weimar, Doré, Rossini, Gounod, la Regina Margherita, Auber, Antonio Stoppani, il Dall'Ongaro, Giuseppe Garibaldi, — il quale dettò il seguente inno (Castelletti, 16 giugno 1867):

*Armi! All'armi! rimbomba dai sacri
Mausolei dell'eterna Matriona.
Armi! All'armi! dall'Etna risuoni
Sino a Trento il terribile suon,*

e desiderò che il Rendano l'avesse musicato.

FUSSMANN WERNER e MATEKA BELA — *Franz Liszt*. (Ed. Julius Beltz, Berlino).

« Una vita d'artista in parole e immagini ». È il sottotitolo del volume. Piacevole moda, questa, del libro illustrato. I ritratti di tutte le età, quelli dei parenti, degli amici e delle amiche, dei discepoli e dei maestri, i luoghi più ricordevoli, le abitazioni, i teatri, le sale da concerto, i facsimili dei manoscritti e delle stampe, le fotografie, i quadri, i disegni degli episodi o degli oggetti più significativi o tipici o curiosi. E accanto qualche succinta notizia.

Qui le illustrazioni son trecento, e varie e nitide, e altrettante le noterelle, riguardanti la giovinezza di Liszt, i viaggi dal '38 al '48, il soggiorno a Weimar fino al '61, i viaggi a Roma, Budapest e Weimar, gli ultimi anni, e i monumenti e le memorie.

KUSCHKE KONRAD — *Johannes Brahms*. (Ed. Friedrich Gutsch, Karlsruhe in Baden).

Abilmente scelte nelle grandi biografie di Brahms, le notizie della sua attività di pianista, di direttore d'orchestra, di insegnante,

DIFFONDETE

“MUSICA D'OGGI”

vengono qui raggruppate e svolte. Salutato da Schumann come un grande pianista, Brahms non fu un virtuoso, ma un potente e forte lettore e concertista. La sua tecnica trasmutava sovente il pianoforte in un'orchestra, in un organo. E questo può anche non essere lodevole, poichè il pianoforte, nell'esecuzione della musica per pianoforte, ha da restare tale. Come direttore, non trascurava la filologia e la critica. E come insegnante, accettava il peso della fatica, per necessità finanziarie. Sempre simpatico e nobile.

a. d. c.

MUSICA SACRA

GUIDO GUERRINI — *Missa secunda*, a tre Voci dispari, Orchestra d'archi ed Organo. Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Il problema della musica sacra, riguardo ai musicisti moderni che vanno per la maggiore e che hanno fatto le esperienze più disparate, è un problema, secondo noi, più stilistico che spirituale. È un bisogno di macerazione, dopo tante orgie di suoni. La musica sacra per questi musicisti rappresenta uno « specchio di vera penitenza » ma inteso più in senso estetico che in quello specificamente religioso.

Detto questo in generale, aggiungiamo che questa *Missa secunda* di Guido Guerrini è un esempio mirabile di questo sforzo di comprimere e disciplinare le tendenze complesse dell'arte moderna nelle linee segnate e dal senso religioso e dalla leggi liturgiche, ed è anche un tentativo ottimamente riuscito di opporsi ad ogni formula, ad ogni luogo comune, con cui ci affligge tanta musica sacra di ordinaria amministrazione e che vuole esser liturgica secondo il *Motu proprio* papale.

Così fra stile moderno e compostezza, e spesso anche vera ispirazione religiosa, è raggiunto in questa messa un equilibrio, che la rende veramente degna d'attenzione. Trattata in contrappunto libero ma solidamente costruito, elaborata negli archi in misura giusta e con effetto sobrio ma sicuro, la *Messa* ha parti di una purezza lineare e di una sincerità espressiva tale che ne fa un'opera fra le migliori del maestro faentino.

A. dam.

JACOB (G.) — *Deux prières liturgiques pour Voix seule ou ensemble à l'unisson*. (Choeur à 4 Voix ad libitum). (Supplement à la « Revue liturgique et musicale », Bruxelles).

La prima preghiera consiste in una specie di recitativo accompagnato dolcemente dall'or-

gano e concludentesi con una suggestiva cadenza. La seconda è composta nel medesimo stile, ma ha questo di particolare, che incomincia a 4 Voci dispari per concludersi con bell'effetto di decrescendo ad una sola voce. Musica pregevolissima.

BOGHEN (F.) — *Missa puerorum*, ad Chorum unius Vocis comitante Organo. (Carisch S. A., Milano).

Artistica semplicità di canto e di modulazioni; ecco la caratteristica più notevole di questa bella *Messa*, meritevole di esecuzione non solo durante i sacri riti, ma anche in pubblico concerto.

Recentemente, come pure « Musica d'oggi » ha riferito, è stata infatti eseguita al R. Conservatorio di Milano da un bene addestrato coro infantile, producendo una gradevolissima impressione e conseguendo il più vivo e meritato successo.

CHESTER LIBRARY — *Missa, Orbis Factor* « In dominicis infra annum » Credo IV. Organ accompaniment. (Rev. Dom. L. Zerr, O. S. B.). (J. e W. Chester Ltd., Londra).

Semplici ed opportuni accordi, severamente diatonici, sostengono la parte del canto, nella *Messa*. Dom. L. Zerr, si è mostrato un vero artista, poichè il suo accompagnamento lascia liberamente campeggiare la melodia gregoriana in tutta la sua bella e nobile maestosità. Edizione superba.

SELVAGGI (R.) — *Preludio alla Messa Antoniana*. Partitura per grand'Orchestra. (Carisch S. A., Milano).

Ispirato ai due momenti del Sanctus e del Benedictus, il Preludio si mantiene dal principio alla fine in una atmosfera di pura religiosità, con uno stile sempre sostenuto e nobilmente espressivo, con nessuna concessione al facile effetto.

Da notare il modo con cui è trattata l'orchestra, che fa pensare, pur nella maggiore varietà di colorito, alla sonorità grave e piena dell'Organo.

MESSIAN (O.) — *La Nativité du Seigneur*. Neuf Méditations pour Grand Orgue. (A. Leduc, Parigi).

La raccolta di questi nove pezzi ci è giunta priva del primo fascicolo, contenente una nota dell'autore sulla estetica, il simbolismo e la tecnica delle composizioni, considerate dal triplice punto di vista teologico, strumentale e musicale.

In mancanza di questa nota, veramente essenziale per comprendere le intenzioni dell'A., ci limiteremo a rilevare la caratteristica più appariscente di questa musica, consistente in una grande libertà ritmica, armonica e tonale. Questo è veramente uno stile inconsueto di

musica organistica, che non può essere affrontato se non da un esecutore di classe elevatissima, tanto dal lato musicale che da quello più strettamente tecnico.

BARONI (G.) — *Missa Salve Regina* a 2 Voci pari con accomp. d'Organo. (Presso l'Autore, Pavia).

La *Messa* è interamente costruita sul bellissimo tema gregoriano della *Salve Regina*. Il ritorno ciclico di questo tema in tutti i pezzi che compongono la *Messa* contribuisce certamente a dare unità alla composizione, di cui i pregi più evidenti sono una condotta logica, un discorso melodico assai scorrevole ed un accompagnamento corretto e sempre appropriato.

In mancanza di un certo sapore moderno, oggi da alcuni assai cercato, vi sono in questa *Messa* un buon gusto ed una sana musicalità che non si smentiscono mai, e che testimoniano della salda preparazione dell'A.

CAMPDONICO (G. B.) — *Ave Maria*, per soli di Tenore e Baritono con Organo od Armonio. (Presso l'Autore, Chiavari).

— *Laudes Mariae*, a una Voce media. (Casa editrice Mario E. Marietti, Torino).

Musica facile, semplice e scorrevole. L'*Ave Maria* è anche integrata efficacemente nella parte dell'Organo. R.

A. BIZZELLI

Opere teatrali:

IL DOTTOR OSS. Fantasia lirica in due atti e tre quadri di A. LEGA. Riduzione per Canto e Pianoforte L. 30
Libretto » 3

Musica Corale:

122954. - *Serenata* su versi popolari toscani a 4 Voci unite L. 5
Parti staccate:
122955. - Soprano e Contralti (uniti) L. 2
122956. - Tenori e Bassi (uniti) » 2
122548. - *Ninna Nanna greca* su antica poesia popolare greca. A 3 Voci miste, con solo di MS L. 3
122549. - Parti staccate » 4
122550. - *Il serpente a sonagli*. A 4 Voci miste L.
122551. - Parti staccate » 5

Canto e Pianoforte:

122951. - *L'Avana*. Scherzo. Versi di Du Fresny (S-T) L. 5
122547. - *Ninna nanna cosacca* (S-T) » 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

TOCCHI (G. L.) — *Canti di strapaese* (1^a Serie - 2^a Serie). Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Boillettino Mensile*, Milano.

Le varie correnti folkloristiche, dopo lunghi esperimenti e tentativi, sembra che si concretino finalmente nella serie di questi pregevolissimi *Canti di strapaese* in una risultante armoniosa di concetto e di forma. Quanto vi sia di autentico in fatto di materia melodica, dal punto di vista di genuina essenza popolare, e quanto vi sia invece di fantasiosa inventiva da parte del compositore (che è uno di quelli che hanno molte cose da dire e che sanno anche dirle con garbo e con maestria) noi non istaremo ad analizzare. Certo che dall'un fattore e dall'altro, convenientemente fusi nelle omogenee, organiche composizioni di questi canti, per la più parte sviluppati con autorevole ampiezza, in periodi di strofica liricità, deriva il fascino di queste musiche saportissime, che onorano il giovane musicista romano e la Casa editrice che le presenta in una bellissima edizione.

Per non citarle tutte, dirò che in ognuna di esse v'è una piacevole sorpresa di effetto e che il Tocchi, padrone di una ricchissima gamma di colori armonici, sa fare della politonalità quando è necessaria, e, sia lodato il cielo, sa anche adoperare con gusto e con sapore quei puri accordi di terza e quinta, che vanno da un po' di tempo esulando dalla musica moderna.

Musica canora che vuole delle voci e disciplina di canto per la ricchezza degli effetti e delle intenzioni interpretative, ma che può agevolmente dare le possibilità di grandi successi e di piacevoli soddisfazioni.

SALVATORE MUSELLA.

DALL'ARGINE (C.) — *Il Figlio alla Madre severa*. Lirica per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

E' questa una lirica venusta e attraente. Un'ondata di canto, maliosa e suggestiva, tutta la pervade. La disposizione vocale è di bel-l'aspetto e non resta visiva, ma si traduce in bel suono. Si sente, come di lontano, un tene romantico dal quale s'effonde come una malinconica impressione di nostalgia.

L'autore è riuscito a realizzare interamente le sue intenzioni.

CIMARA (P.) — *Ombrellino Giapponese*. Improvviso per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

È una composizione che denota una fine

musicalità nell'Autore che sa trovare le giuste espressioni adeguate alla intima vita della poesia. La parte vocale è chiara e intensa, e la parte strumentale, pianistica, ha spesso una suggestività di sfondo di un certo senso poetico. La lirica merita, senza dubbio, di essere segnalata in quanto essa è documento pregevole d'una natura musicale solida e di attenzione: tortuosa in qualche attimo, ma vigorosa e piena di slanci, sempre, per l'efficacia del discorso musicale.

STOLZEMBERG (G.) — *Drei Lieder*, con versi di A. Holz.

(Ed. Litolf, Braunschweig).

Liriche fatte con eleganza e gustosamente soffuse di poesia espressiva. Si prestano per essere cantate da tenore, soprano, mezzo soprano e contralto.

LINO ENNIO PELILLI.

TEDOLDI (A.) — *Rio Bo*, per Canto e Pianoforte. Versi di A. Palazzeschi. (Ed. Ricordi, Milano).

La nota poesia del Palazzeschi, sempre fresca e vivace, è stata rivestita di note dal maestro Tedoldi, che non solo seppe mantenerne la dolce vivacità, ma riuscì pure a metterne in maggiore risalto tutti i caratteristici pregi descrittivi. Ne è risultato un quadretto riccamente colorito, un vero acquarello musicale, che dona all'uditore momenti di gioia e gli lascia quasi la nostalgia della campagna, della natura.

Di facile esecuzione, questa lirica è destinata a divenire popolarissima nei salotti dei buongustai.

A. A.

COCCHI (L.) — *10 Canti per bambini* nell'estensione delle 5 note. (G. B. Paravia, Torino).

Questi canti sono nell'estensione delle 5 note, di soggetti vari, caratteristici e, oltre che dilettevoli, educativi e tecnicamente bene scritti nella tessitura delle voci dei bambini. L'accompagnamento pianistico, di assai facile esecuzione, anche per le piccole mani, è fatto con giusta comprensione dello spirito del fanciullo.

BACH (J. S.) — *Gesänge zu G. Chr. Schemelli's* « Musikalischen Gesangbuch » Leipzig 1736. Mit ausgearbeitetem Generalbass herausgegeben von M. Seiffert. (Bärenreiter-Ausgabe, Kassel).

Delle melodie contenute in questa raccolta, 21 sono state composte, secondo Zahns, completamente da G. S. Bach; le altre, di altri

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

VIVALDI (A.) — *Concerti per Violino n. 1*: in Si minore; n. 2: in Sol minore; n. 3: in Mi bem. maggiore. Armonizzazione ed Orchestrazione di Alberto Gentili. (G. Ricordi e C., Milano).

Appartengono, questi tre Concerti, alla famosa « Raccolta Mauro Foà » donata circa dieci anni or sono alla R. Biblioteca Nazionale di Torino. Dobbiamo esser grati alla Casa Ricordi che, col contributo del fondo Parini-Chirio della R. Università di Torino, ci dà finalmente modo di avvicinarci ad essi in reverente omaggio, e di conoscerli ed amarli, come s'addice a creature nostre, vitali nonostante il biscolore letargo.

Sebbene non costituiscono che la ventesima parte dell'immenso patrimonio di opere violinistiche racchiuso nella preziosa raccolta, pure queste tre gemme sono sufficienti a soddisfare la curiosità di quanti seguono con legittimo orgoglio di italiani scoperte ed esumazioni destinate a meglio lumeggiare il nostro settecento musicale, e, nel caso particolare, a dare sembianze più definitive a un compositore della statura di Antonio Vivaldi.

Resterebbe però deluso chi credesse di ritrovare in queste opere il Vivaldi dei « Concerti grossi » o dei Concerti con più strumenti solisti, che lo spirito di Giovanni Sebastiano Bach ha sentito tanto vicini a sé, da essere indotto a trascriverne parecchi per altri strumenti. Non il Vivaldi granitico e possente, il cui stile è divenuto, quasi per antonomasia, sinonimo di grandiosità; ma un Vivaldi più tenue, oerei dire più intimo.

Da tale carattere si scosta un poco il 2° di questi Concerti, quello in Sol minore, con un « Largo » stupendamente doloroso, e l'« Allegro » finale che, per le turbinose quartine affidate a tutta l'orchestra, ricorda i passaggi più vividamente descrittivi di alcuni tempi de « Le Stagioni ». Negli altri due Concerti brillano i tempi lenti, ricchi di penetrante espressività, pur nella forma monotematica, con un unico « solo » incorniciato da due « Tutti ».

Dal lato formale s'ha da notare in questi due Concerti la breve introduzione che precede il primo tempo, e che nel Concerto in mi bem. magg. assume la funzione di « Tutti » pel successivo « Andante molto ». Cosicché in questo tempo, iniziato e concluso da un « Solo », lo schema tradizionale resta invertito, con tre « Tutti » racchiusi fra quattro « Soli ». Inoltre l'orchestra vi riprende integralmente il tema esposto dal violino, contrariamente all'abitudine del Vivaldi di affidare allo strumento solista atteggiamenti sempre diversi da quelli della massa.

autori, ebbero valore dal gusto personale di Bach, il quale, come si constata facilmente dal confronto con le fonti, a volte vi aggiunse ornamenti, trilli, legature e anticipazioni, a volte le semplificò, quando a lui sembrarono troppo tormentate, o ne ritoccò il continuo, se lo ritenne opportuno.

Le melodie di Bach, destinate alla musica da camera, sono per una voce sola, spirituali e come tali concepite con fede ardente. Eccellente, senza dubbio, la realizzazione di M. Seiffert.

SCHUTZ (H. G.) — *Harmonika-Perlen* pour Accordéon chromatique à Clavier de 12 à 120 basses. Band. I. und II. (D. Rather, Lipsia).

Trascrizioni di vecchie melodie e danze e composizioni recenti, scritte specialmente per l'accordéon. Una doppia numerazione dei bassi e le indicazioni delle dita permettono a tutti gli accordionisti, anche se principianti, d'imparare ad eseguirli tanto su di un accordéon a 12 bassi che su un medio o su un grande strumento. Una breve prefazione in tedesco, francese ed inglese ne facilita la comprensione.

Nella scelta delle musiche l'A. ha tenuto conto, con sottile intuito, dello scopo a cui è diretta l'opera e si può asserire che vi è felicemente riuscito.

WALTHER (K.) — *Drei Kadenzzen zum Flötenkonzert Nr. 1, g-dur* von W. A. Mozart. (W. Zimmermann, Lipsia).

Le tre Cadenze sono concepite nello stile del Concerto mozartiano per flauto e il flautista può farvi valere le sue buone qualità di concertista.

G. F.

G. L. TOCCHI

Canti di Strapaese

Per Canto e Pianoforte:

122617. - 1^a Suite L. 8,—

123144. - 2^a Suite " 8,—

Per Canto e Orchestra:

1^a Suite - 2^a Suite (in noleggio)

Tre Canzoni alla maniera popolare

122018. - Canto e Pianoforte L. 5,—

EDIZIONI RICORDI

In tutti e tre i Concerti i « Soli » successivi al secondo « Tutti » sviluppano genialmente le idee principali con agili ricami, attraverso ben congegnate modulazioni. E la tecnica violinistica vi è largamente sfruttata, compatibilmente con le conoscenze strumentali dell'epoca: accordi arpeggiati, che si scompongono spesso in eleganti terzine, con sagace uso delle corde vuote; bicordi arditi; tessitura che, a sprazzi, si slancia oltre le posizioni più comode; è bello, talora, il subitaneo abbandono in fantasiose improvvisazioni che, a guisa di piccole cadenze, vivificano il periodo, senza per altro intralciarne il naturale svolgimento.

Quale puro piacere per l'esecutore che sente rifluire spontaneo sotto le dita il canto per tanto tempo sopito!

Il lavoro compiuto da Alberto Gentili, per quel che riguarda l'armonizzazione, è fedele allo stile vivaldiano e cauto nell'aggiunta di disegni contrappuntistici. Anche la partitura, rispetto alla sonorità del solista, risulta ben dosata ed equilibratissima. Piuttosto non si spiega perché l'illustre musicologo abbia preferito all'orchestra originale (archi e strumento a tastiera per la realizzazione del continuo) la compagine di archi, legni e corni.

La revisione violinistica è dovuta rispettivamente per tre Concerti a Remy Principe, a Mario Corti ed a Carlo Zino, ciascuno dei quali ha portato il contributo della propria personalità di interprete.

SZALOWSKI (A.) — *Partita pour Violoncelle seul.* (Max Eschig, Parigi).

Allegro - Andante molto - Vivace: tre « tempi », che riesprimono attraverso la sensibilità di un raffinato moderno alcune delle antiche forme strumentali. Convincono soprattutto i due tempi mossi, stringati nella costruzione, vari nel ritmo e nell'accento, e con discreto sfruttamento delle risorse violoncellistiche. Il secondo tempo, una specie di Sarabanda su lunghi pedali delle corde vuote, appare più vago nella indeterminazione del disegno melodico. Concludendo, una composizione che sarà molto apprezzata dai violoncellisti desiderosi di arricchire il proprio repertorio di opere concepite senza la collaborazione di altri strumenti.

SZALOWSKI (A.) — *Andante pour Violon et Piano.* (Max Eschig, Parigi).

Breve pagina, che la tormentata armonizzazione mantiene in un'atmosfera volutamente cupa. Sopra una figurazione insistente del pianoforte, il tema affidato al violino si svolge in linea ascensionale. Chiude il pezzo la triste melopea che lo aveva iniziato.

TANSMAN (A.) — *Fantaisie pour Violoncelle avec Orchestre ou Piano.* (Max Eschig, Parigi).

Fluida e appassionata; dal periodare spon-

taneo, questa *Fantasia* costituisce una delle composizioni più riuscite del giovane musicista polacco, che di Parigi ha fatto la sua seconda patria. È risaputo infatti che egli occupa un posto notevole fra i proseliti del postimpressionismo francese.

La *Fantasia* consta di due parti, un « Moderato » largamente cantabile, e un « Molto vivace » che gli contrasta, anche per virtuosismo del solista, e che soltanto prima della focosa chiusa sosta nella ripresa del tema iniziale del « Moderato ». Caratteristico, dal punto di vista delle successioni armoniche, il costante avvicinamento delle più lontane tonalità mediante l'accordo di dominante nelle sue diverse accezioni e alterazioni.

È un'opera che si può eseguire con la collaborazione del solo pianoforte, ma che, naturalmente, con la varietà dei timbri orchestrali riesce assai più vivida e smagliante.

ZECCHI (A.) — *Sonata in fa* per Violino e Pianoforte. (Carisch S. A., Milano).

Appena composta, questa *Sonata* ha ricevuto il crisma di un premio della III Rassegna Nazionale di musica, e, eseguita in diverse città, è stata ovunque accolta con schietto favore.

Ma v'è di più. Anche prescindendo da disamine comparative e dalle accoglienze più o meno calorose dei vari pubblici, questo lavoro reca in sé caratteristiche tali da attirare l'attenzione del musicista aperto a qualsiasi mezzo espressivo, e perciò pronto ad avventurarsi nelle strade d'avanguardia, che l'autore percorre con decisa baldanza, fatto scaltro dalle numerose composizioni da camera e per orchestra scritte precedentemente.

Da notare inoltre, cosa che non guasta, la sua sicura conoscenza delle risorse violinistiche. Dunque, a differenza di molti lavori contemporanei, una *Sonata* per violino, e non contro il violino. *mi. ab.*

NAPOLI (J.) — *Nostalgie* per Violino e Pianoforte. (Leduc, Parigi).

Interessante composizione sostenuta da una formula armonica simile a pedale di spiccato sapore orientale.

E. O.

M. PERAGALLO

GINEVRA DEGLI ALMIERI

Melodramma in tre atti di G. FORZANO
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 40,—
Libretto L. 4,—

EDIZIONE RICORDI

MUSICA ESEGUITA

La ripresa di « Gianni Schicchi », di G. PUCCINI, all' Opéra Comique di Parigi.

Da *Le Matin*, Parigi (J. PRUDHOMME):

Creata all'Opéra Comique nel 1922 *Gianni Schicchi* non ebbe che trentaquattro rappresentazioni. Questa divertente farsa merita assai di più. — ... In questa sua partitura Puccini, abbandonando la formula che gli era cara, ha mischiato il lirismo al burlesco, la beffa alla satira musicale. L'insieme ed i dettagli riescono piacevolissimi ed i motivi svelti e sapori in piena atmosfera macabra.

Da *Ce soir*, Parigi (J. WIENER):

Indubbiamente con *Gianni Schicchi* di Puccini siamo in piena musica teatrale, al teatro. E quale maestria, quale mestiere e quale incredibile conoscenza del teatro! È d'una meravigliosa abilità — caratteristica dell'arte e della grande arte —; ma ciò che maggiormente ha colpito è che quasi sempre vi si trova della incantevole musica.

Io sono convinto che siamo in presenza di un capolavoro e probabilmente del capolavoro di Puccini. Qui la musica, come dovrebbe essere al cinema, è strettamente aderente all'azione, che non si sa precisamente da dove sorta, al punto da poter credere, talvolta, che sono gli stessi personaggi che l'eseguiscono, muovendosi.

Ad ogni modo, il ritmo e la cadenza dello *Schicchi* sono veramente eccezionali. Non un attimo di rallentamento, dal principio alla fine, per un millimetro di disincronismo.

L'inizio del tema (che si ripete d'altronde in tutta l'opera) ricavato dal singhiozzare dei parenti davanti al letto di morte dello zio è, senza dubbio, la trovata di un grande musicista.

Da *Le Journal*, Parigi (L. AUBERT):

Senza dubbio *Gianni Schicchi* non è, come le altre opere di Puccini, esaltata dal favore del gran pubblico. La mirabile tecnica dell'A. non è qui impiegata unicamente a profitto dell'effetto scenico e del lirismo, ma si manifesta nell'estrema finezza dei dettagli e con lo spirito scorrevole e delicato che vi è in tutta la partitura. Solo in qualche raro passaggio ritroviamo il campione del verismo italiano così amato dalle folle e bandito dai puristi, benché nessuno possa negargli una specie di genio teatrale ed una sicurezza di mano quasi senza rivali.

Il genere di quest'opera è all'infuori della formula abitualmente impiegata dall'autore. Non si tratta d'un dramma violento, né, come nella *Bohème*, d'un quadro mezzo comico e mezzo sentimentale: *Gianni Schicchi* è una

farsa a forti tinte, ove però il temperamento di Puccini si ritrova in una certa asprezza, che ha delle affinità con alcune composizioni elisabettiane, quale il *Volpone* di Ben Jonson, per esempio.

Da *Le Temps*, Parigi (G. T.):

Lo spettacolo si è concluso lietamente con *Gianni Schicchi*, graziosa farsa ch'è, a mio giudizio, per la sua rapida conclusione, una delle cose meglio riuscite di Puccini. Certo la musica non ha molta consistenza né sostanza. Ma vive e crea attorno all'azione un'atmosfera più esatta che non gli svenimenti d'una *Tosca* od i languori d'una *Madama Butterfly*.

Da *Le Jour*, Parigi (H. SAUGUET):

Ecco un'opera da teatro meravigliosamente scritta da un compositore teatrale e che contiene pregevolissima musica. Essa ha avuto una eccellente interpretazione.

G. F. MALIPIERO: « Seconda Sinfonia (Elegiaca) ». - L. ROCCA: Un quadro sinfonico del « Dibuk », all'Adriano di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (a. l.):

Il secondo numero era dedicato alla *Sinfonia n. 2* (elegiaca) del maestro G. F. Malipiero. È una composizione pregevole, specialmente nel primo e nel secondo tempo, e anche in alcuni episodi del terzo, che risulta, però, un po' diffuso. Il materiale tematico di cui si vale l'autore è molto semplice e chiaro; scorrevole è la scrittura e di simpatico effetto è l'insieme. La *Sinfonia* è stata applaudita, ed ha procurato tre chiamate all'autore.

Al terzo posto era il primo *Quadro Sinfonico* dall'opera *Dibuk*, di Lodovico Rocca. Questa bellissima, colorita, vivace pagina sinfonica, così ricca di accenti vari e di un suo carattere, e così bene orchestrata, è stata ascoltata con molto interesse ed ha suscitato molti applausi. Anche il Rocca è stato chiamato tre volte sul podio.

Da *La Tribuna*, Roma (M. R.):

Più interessante è stata la *Sinfonia n. 2* (Elegiaca) di G. Francesco Malipiero. I tre tempi *Allegro*, *Lento* e *Mosso* risultano di un eguale valore. L'autore adopera anche qui, come in tutte le sue composizioni, un'orchestra scarna e un fraseggiare senza eccessivi voli; però il *Lento* centrale ha una sensibilità notevole che, se non è ancora commozione, a questa certamente si avvicina. Tale sincerità di espressione si è notata in quasi tutte le ultime composizioni dell'autore delle *Sette canzoni* (compresi il *Giulio Cesare* e la *Passione*); non si può far altro che approvare. Notiamo, però, che il *Mosso* finale si agevole-

rebbe con qualche amputazione. Malipiero ha ottenuto un caldo successo, tanto che si è dovuto presentare varie volte alla ribalta.

Ancora più entusiastiche sono state le accoglienze per il primo *Quadro Sinfonico del Dibuk* di Lodovico Rocca che riunisce la *Danza dei mendicanti* e la *Habanera della cieca* (atto secondo). Scena o non scena quando la musica è bella si regge da sé. Lodovico Rocca è tra i pochi operisti giovani moderni sui quali fondiamo le maggiori speranze: lo abbiamo detto tante volte e lo ripetiamo ancora. *Dibuk* è un'opera di grande valore: ce lo dicono anche queste due danze piene di brio, di fuoco, di calore e di colore. Basterebbe notare, in esse, il differente carattere, la differente atmosfera tra l'elemento orgiastico e quello tragico. Rocca è musicista di grande preparazione e di abbondante ispirazione. Restiamo in attesa di ascoltare il secondo «Quadro sinfonico» che comprende il magnifico *finale* dell'opera.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. i.):

La *Sinfonia* del Malipiero, sotto l'aspetto della concezione, è in antitesi con la precedente: chè i tre tempi sono intonati a spirito elegiaco. Serena attraverso un ampio sviluppo, ispirata attraverso idee melodiche di dolce tenera nostalgica suggestione, tipicamente originale e suscettibile di calda emotività, la nuova composizione del geniale autore della *Passione* non ha sviluppi tematici, è perciò più animata da una attenta e ben desta fantasia. Solo all'ultimo tempo la discorsività s'indugia talora in qualche dettaglio espressivo. Ma, considerata in blocco, la *Sinfonia* attesta una fresca inventiva e si avvantaggia di un eloquio melodico scorrevole e pieno d'ardore emotivo. Applausi alla fine calorosi, insistenti con quattro chiamate all'autore, festeggiatissimo.

Del *Dibuk* del Rocca non è spento il grande successo al Reale dell'Opera. Dal *Dibuk* sono stati tratti i due brevi quadri sinfonici, eseguiti ieri: il primo: «Danza dei mendicanti, Habanera della Cieca», dal secondo atto; il successivo è invece il *finale* dell'opera. Quale maggior vittoria per l'autore nel constatare che la sua musica teatrale trasportata in sede sinfonica, nulla perde in efficacia espressiva? L'uditorio accolse i due brani con acclamazioni e tre chiamate all'autore.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (d. a.):

Seguiva la *Sinfonia n. 2* Elegiaca di Malipiero.

Questa musica onesta e gentile, «d'umiltà vestuta», si svolge tutta piana e franca e con sentimento genuino. Senza vernici e bell'effetti essa ha il suo centro nel «Lento non troppo». Il *finale*, dopo un felice inizio, si attarda invece alla ricerca d'una melodia eccelsa, la quale tuttavia non trova il suo sole invocato. Per raggiungerlo Malipiero ha scritto nello

stesso tempo (fanno ora due anni) *La Passione*, dove appunto la fine ha la sua catarsi suavia.

La *Danza dei mendicanti* e la *Habanera della cieca* dal *Dibuk* di Lodovico Rocca chiudevano la prima parte del programma. Anche Rocca ha ottenuto un vero successo ed egli ha dovuto presentarsi a ringraziare con Molinari il pubblico, che con affetto e grande simpatia lo applaudiva calorosamente.

Da *Il Tevere*, Roma (a. righ.):

Il *lento* centrale della *Sinfonia* di Malipiero ha una bella chiarezza imperniata sul carattere vocale della scrittura; il terzo ed ultimo tempo appare assai prolisso, ma un ritorno lento di carattere accentuatamente elegiaco e la conclusione esteriormente piacevole hanno procurato il successo.

Riconfermiamo quanto già scrivemmo: essere il *Dibuk* l'opera più interessante e significativa apparsa in questi ultimi anni. Tanto la *Danza dei mendicanti*, quanto la *Habanera* che costituiscono questo quadro sinfonico hanno dimostrato di poter vivere di vita autonoma, senza l'ausilio della scena. Musica creativa, dunque, che conferma l'autentico valore del Rocca.

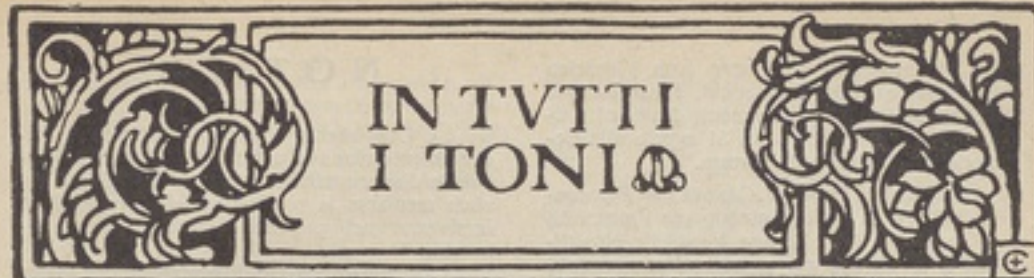
Da *Il Popolo di Roma*, Roma (G. G.):

Seconda novità era la *Sinfonia n. 2* di Malipiero. L'autore, per la *Sinfonia* non ha voluto seguire la forma convenzionale creata in Germania con il nome italiano, formata dai quattro tempi. Nella *sinfonia* il sottotitolo *Elegiaca*, spiega lo stile. In essa domina una costante tristezza. I tempi sono indipendenti e le idee si susseguono molto scorrevolmente. Il linguaggio musicale parla con chiarezza e con la più pura semplicità.

Nella composizione tutte le parti hanno il loro risalto in una armonizzazione colorita. Il lavoro è stato accolto favorevolmente e l'autore si è presentato più volte a ringraziare.

La musica del Rocca descrive a forti tinte la scena della *Danza dei mendicanti* e quella della *Cieca*, della sua opera *Dibuk*, ottenendo un risultato fonico di grandissimo effetto. Lo strumentale ricco, ma non pesante, è trattato con mano sicura, passando nelle varie famiglie d'orchestra con una semplicità degna di rilievo. Il *finale* per la sua originalità ha destato la più viva ammirazione. Il pubblico al termine del brano è scattato in un applauso prolungato e concorde che ha obbligato l'autore a presentarsi due volte al podio.

MUSICA D'OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.



CONCORSI

Nuovi Concorsi

⊗ ENTE AUTONOMO DEL TEATRO ALLA SCALA. — Ha bandito i Concorsi, ai quali avevamo già accennato, per due opere liriche. Essi sono riservati ai cittadini italiani e scadranno rispettivamente il 31 dicembre 1937 e il 28 febbraio 1940. È lasciata la più assoluta libertà nella scelta delle forme e dell'espressione. Si richiede soltanto che le opere ed i libretti siano ispirati ad uno schietto senso di italianità e rispondano alla sensibilità moderna.

Il primo concorso è per un'opera in uno o più atti, mai eseguita, da rappresentarsi alla Scala durante la stagione 1938-39.

Il secondo concorso è per un'opera in uno o più atti (drammatica, o lirica, o comica) il cui autore sia nato non anteriormente all'anno 1904, su libretto preventivamente approvato da un'apposita Commissione, da rappresentarsi alla Scala durante la stagione 1940-41.

Le opere dei due concorsi verranno esaminate da una Commissione di cinque maestri appartenenti al Sindacato musicisti, dei quali uno delegato dal Ministero della Cultura Popolare, uno dal Segretario del Sindacato musicisti di Milano e tre dal Sovrintendente della Scala.

I libretti del secondo concorso dovranno essere consegnati alla Sovrintendenza della Scala non oltre il 30 giugno 1938 e la speciale Commissione indicherà entro il 30 settembre 1938 i libretti approvati.

Le opere (libretto, partitura d'orchestra e riduzione per pianoforte e canto) dovranno essere consegnate alla stessa Sovrintendenza non oltre il 31 dicembre 1937, se partecipanti al 1° Concorso; non oltre il 28 febbraio 1940 se partecipanti al 2° Concorso.

L'esame delle opere dovrà essere terminato rispettivamente entro il giugno 1938 (1° Concorso) ed entro il giugno 1940 (2° Concorso); entro tali termini la Commissione consegnerà alla Sovrintendenza le tre opere giudicate migliori, dandone avviso ai rispettivi autori i quali dovranno consegnare all'Archivista della Scala tutto il materiale d'orchestra, di coro, spartiti ecc. non oltre il 31 ottobre 1938 od il

31 ottobre 1940 a seconda che si tratti del 1° o del 2° Concorso.

Le tre opere prescelte di ciascun concorso verranno fatte udire, in forma accademica, a spese della Scala ad un pubblico composto di un rappresentante del Ministero della C. P., del Comitato dell'Ente, del Sovrintendente, coi maestri del teatro che crederà invitare, dei critici dei giornali, e di venti abbonati (metà per ciascun turno) della precedente stagione.

Appena finita l'audizione, ciascuno degli intervenuti designerà l'opera che riterrà migliore delle tre, mediante scheda anonima in busta chiusa consegnata al Sovrintendente.

L'opera che avrà il maggior numero di voti, comunque non inferiore al quinto dei votanti, sarà eseguita. A parità di voti la scelta sarà riservata alla Sovrintendenza del Teatro.

I premi in denaro sono i seguenti:

Per il primo concorso L. 10.000 a ciascuna delle tre opere designate per l'audizione, a titolo di rimborso spese del materiale. All'opera scelta per la rappresentazione un ulteriore premio di L. 10.000.

Per il secondo concorso L. 10.000 a ciascuno degli autori delle tre opere designate per l'audizione, e L. 3.000 a ciascuno dei librettisti delle opere stesse.

All'opera scelta per la rappresentazione, un ulteriore premio di L. 20.000.

⊗ R. CONSERVATORIO DI MUSICA «L. CHERUBINI» DI FIRENZE. — Concorso nazionale per giovani pianisti al «Premio Consolo» di L. 5 mila. Possono concorrere i diplomati in pianoforte di nazionalità italiana che alla data di chiusura (1° dicembre 1937) non abbiano compiuto 30 anni.

La prova d'esame consisterà nell'esecuzione di un programma da concerto, con pezzo d'obbligo *Tema con variazioni* di Martucci. La tassa d'ammissione al Concorso è di L. 100.

⊗ PREMIO S. REMO PER L'INNO DELL'ITALIA IMPERIALE. — Il relativo Concorso (vedi nostri fascicoli di luglio e ottobre 1936), per quanto riguarda la presentazione dei lavori (6 copie per canto e pianoforte, una per banda, una per orchestra e sei copie del testo poetico), è prorogato al 31 agosto p. v.

⊗ ISTITUTO MUSICALE FRESCOBALDI DI FERRARA. — Concorso per titoli e per esame al

posto di insegnante di Corno (con l'incarico della Tromba e del Trombone). Presentazione delle domande, con i documenti d'uso ed i titoli, non oltre le ore 16 del 31 agosto alla Segreteria del Comune di Ferrara.

⊗ **DOPOLAVORO PROV. DI GENOVA.** — Per conto dell'O. N. D. ha organizzato per i giorni 18 e 19 settembre il 4° *Torneo Nazionale pianistico* ed il 2° *Torneo per complessi strumentali*, ciascuno diviso in sezione diplomati e non diplomati.

Chiusura delle iscrizioni (le domande dovranno essere inviate al D. L. di Genova, Giardino d'Italia) il 31 agosto. A richiesta si invia programma dettagliato.

⊗ **PRESIDENZA O. N. BALILLA.** — Concorso per 40 posti di strumentisti a fiato nella banda del Foro Mussolini e per altrettanti nell'Accademia fascista di musica. Al 1° potranno partecipare gli organizzatori che già frequentano corsi bandistici o scuole di strumenti a fiato e che abbiano non meno di 12 e non più di 17 anni di età; il 2° concorso è riservato agli organizzatori dai 10 ai 15 anni.

Risultati di Concorsi

⊗ **CONCORSO « GUIDO VISCONTI DI MODRONE »** PER UN ORATORIO (vedi nostro fascicolo di marzo u. s.). — È stato vinto dal maestro Marino Cremesini di Firenze al quale, pertanto, viene assegnato il premio di L. 10.000.

⊗ **CONCORSO DI LIUTERIA DI CREMONA.** — A rettifica del risultato pubblicato nello scorso fascicolo e da noi tolto dai giornali, il signor Ferdinando Garimberti da Parma c'informa che a lui sono stati aggiudicati il 1° premio per un violoncello, il 2° per un violino ed il 2° per una viola.

⊗ **TORNEO PIANISTICO A LECCO.** — Si è svolto tra i dopolavoristi lombardi ed ha avuto il seguente risultato: *Categoria diplomati*: 1) Muzilli di Como; 2) Galli di Torino; 3) Alfonsi Micheli di Lecco. *Categoria non diplomati*: 1) non assegnato; 2) signorina Vitalini (quindicenne) di Campione; 3) ex-aequo signorine Testone di Varese e Luigia Micheli di Lecco.

La Giuria era presieduta dal prof. Fano del Conservatorio di Milano.

⊗ **CONCORSO INTERNAZ. DI CANTO A VIENNA.** (vedi nostro fascicolo di aprile u. s.). — Il 1° premio assoluto è stato vinto dalla signorina Cristina Eftimiadis licenziata alla scuola della prof. Ghibaud. Della medesima scuola è riuscita premiata con la 1° medaglia d'argento l'allieva del 3° anno Tina Papadacki.

Il prossimo fascicolo di « MUSICA D'OGGI » uscirà nella seconda decade di Settembre p. v.

NOTIZIE

⊗ **LA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO**, recentemente riunitasi a Roma, ha fatto voti perché la disoccupazione degli orchestrali sia evitata mediante la costituzione di complessi da impiegarsi nei pubblici esercizi e negli alberghi.

Ha esaminato inoltre il problema del teatro lirico in tutti i suoi aspetti, riconoscendo l'opportunità di studiare, d'accordo coi Ministeri della C. P. e dell'E. N., la disciplina di tutte le attività private esistenti per la preparazione dei giovani cantanti, delle masse corali e dei corpi di ballo, nonché il coordinamento, a base nazionale unitaria, delle iniziative utili a facilitare ai giovani artisti e ai giovani maestri il passaggio dalla scuola alla professione.

⊗ **LA COMMISSIONE DEGLI ESPERTI DI LIUTERIA**, nella seconda riunione tenuta a Cremona, ha esaminato un altro centinaio di strumenti, riconoscendo ben ventitre violini di grande pregio.

Ne ha trovato tra l'altro uno di Carlo Testore, uno di Dalla Costa, uno di A. Gragnani, uno di G. B. Guadagnini, uno di G. Guarneri ed uno di G. Rocca, di un valore di lire 10 mila; uno di Testore, uno dei fratelli Carcassi, uno di A. Gragnani, uno di G. B. Guadagnini, uno di Camillo Camilli (L. 15 mila); uno di Grancino, ed uno di A. Guarneri (lire 20 mila); uno di A. Amati (L. 40 mila); uno di Goffredo Cappa (L. 50 mila); uno di Bellosio (L. 60 mila); uno di F. Ruggeri, uno di F. Gobetti ed uno di P. Guarneri (L. 70 mila). Ma la scoperta più sensazionale è stata quella di due violini autentici « Guarneri del Gesù » presentati da un signore olandese. Essi sono stati ritenuti di un valore rispettivamente di 250 e 400 mila lire.

⊗ **Le composizioni di autori italiani** che verranno eseguite al FESTIVAL DI VENEZIA, al quale abbiamo accennato nell'ultimo fascicolo, sono le seguenti:

NOVITÀ ASSOLUTE. — Jachino, *Pagine di Ramon* per orchestra; Gavazzeni, *Canti di operai lombardi*; Labroca, *Due Liriche*; Alfano, *Due Liriche* per soprano e nove strumenti; Veretti, *Morte e Deificazione di « Dafni »* per soprano e piccolo complesso; Dalla Piccola, *Tre Laudi* per soprano e piccolo complesso; Salviucci, *Serenata* per nove strumenti; Gorini, *Due invenzioni* per piano e piccola orchestra; Mortari, *Concerto* per quartetto d'archi; Rieti, *Concerto* per pianoforte; Malipiero, *De Profundis* per voce, pianoforte e viola; Pizzetti, *De Profundis* per voci sole.

DESIGNATE DAL SINDACATO MUSICISTI. — Massarani, *Sonatina* per cello e piano; Castelnovo Tedesco, *Concertino* per arpa e piccolo complesso; Castagnone, *Tre Liriche*; Rocca, *Biribà*, per baritono e quartetto.

⊗ **A BERGAMO** è stata decisa l'istituzione del TEATRO DELLE NOVITÀ così denominato perché vi dovranno essere rappresentate, in forma degna, alcune opere nuove, non mai eseguite in altri teatri, per essere sottoposte al giudizio del pubblico e dei critici.

Il teatro avrà svolgimento durante il « Settembre bergamasco » per il quale è stato predisposto un ricco programma. Il più assoluto appoggio è già stato concesso dal Ministero per la C. P., condizionatamente a quello degli Enti bergamaschi che a loro volta hanno dato la più entusiastica adesione.

⊗ **L'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA DI SIENA**, terrà anche nel 1937, dal 15 luglio al 15 settembre, i consueti *Corsi musicali di perfezionamento* affidati ai seguenti insegnanti: Arturo Bonucci (Violoncello); Alfredo Casella (Pianoforte); Vito Frazzi (Composizione); Fernando Germani (Organo); Maria Labla (Arte vocale da concerto); Ada Sassoli Ruata (Arpa); Arrigo Serato (Violino); Adolfo Baruti e Luigi Franchetti (Spartito - Accompagnamento).

Si svolgeranno, inoltre, *Corsi complementari* di Direzione d'Orchestra e di Musica d'assieme; e si terranno conferenze di Estetica e di Storia della musica.

La tassa d'iscrizione è di L. 500. Richiedere programmi ed informazioni alla Segreteria dell'Accademia, Palazzo Chigi Saracini, Siena.

⊗ **Anche al LICEO ROSSINI DI PESARO** si terrà, durante l'estate, un *Corso di cultura musicale per stranieri e connazionali*, affidato ai migliori musicisti ed ai più illustri cultori di estetica musicale e di storia della musica.

⊗ **ALFREDO CASELLA** è stato eletto recentemente membro straniero dell'Accademia delle Belle Arti di Francia, in sostituzione del compositore Glazunoff, morto recentemente.

⊗ **IL MAESTRO ORESTE RAVANELLO**, direttore dell'Istituto musicale C. Pollini di Padova, è stato festeggiato per il suo giubileo artistico.

Insigne organista, egli è anche autore di moltissime composizioni, specie di musica sacra.

⊗ **A Napoli** si è redatto l'atto di donazione del MONUMENTO DI ENRICO CARUSO, offerto per pubblica sottoscrizione dagli italiani residenti in America, alla città ove l'eminente artista nacque. Il monumento, molto probabilmente, verrà collocato nel nuovo ridotto del teatro S. Carlo.

⊗ **LE PROSSIME STAGIONI LIRICHE INVERNALI.** — Si hanno altre indiscrezioni sui programmi dei principali teatri:

NAPOLI (S. Carlo). — *Nicoletta ed Alcasi* di Mario Barbieri e *Macbeth* di Bloch (novità assolute); *Cyrano di Bergerac* di Alfano, *Pelléas et Mélisande* ed il balletto di Luialdi Lumawig e la *saetta* (novità per Napoli); *Parsifal*, *Aida*, *Traviata*, *Favorita*, *Barbiere di Si-*

viglia (nell'edizione originale), *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Amico Fritz*, *Andrea Chénier*, *Le furie di Arlecchino* di Luialdi, *Orfeo* di Casella e *La Passione* di Malipiero.

La stagione, dal 25 gennaio al 2 maggio, sarebbe diretta da Guarnieri, Gui, Vitale oltreché da un giovane maestro.

GENOVA (Carlo Felice). — Dal 26 dicembre al 22 marzo si darebbero *Donata* di Scuderi, *La Caverna di Salamanca* di Lattuada (nuovissime); *Il Principe Igor* di Borodin, *Fuochi di S. Giovanni* di Strauss (diretta dall'autore), *Mese mariano* di Giordano, *Gli uccelli* di Respighi, *L'uomo che ride* di Pedrollo (nuove per Genova); *Otello*, *Rigoletto*, *I Pagliacci*, *La Fanciulla del West*, *Carmen*, *Don Pasquale*, *Il Piccolo Marat*, *L'Arlesiana*, *Tristano e Isotta*. Direttori: Marinuzzi, Gui, Guarnieri, Capuana e Previtali.

TRIESTE (Verdi). — Oltre *Dibuk* di Rocca e *Arlesiana* di Gilea (nuove per la città), si darebbero *Otello*, *Tosca*, *Don Pasquale*, *I Maestri cantori*, *Boris Godunow*, *Manon*.

⊗ *Lucrezia* di Respighi e *La morte di Frine* di Rocca saranno rappresentate prossimamente a RIO DE JANEIRO ed a S. PAOLO.

NECROLOGIO

ATTILIO BRUGNOLI

Quasi improvvisamente, a soli 57 anni, è morto a Bolzano, il 10 c. m., ove si era recato per presiedere la Commissione d'esami di quel Liceo musicale, l'illustre titolare della cattedra di pianoforte del Conservatorio di Firenze.

Egli era non soltanto un insigne pianista, come comprovano i numerosi concerti tenuti in Italia ed anche all'estero, ma anche un didatta di grande rinomanza, appassionato dell'insegnamento e altamente stimato.

Oltre a un *Concerto* per pianoforte e orchestra, brillantissimo e molto noto per le frequenti esecuzioni, lascia parecchie pubblicazioni di genere didattico e critico, fra cui notevolissima la *Dinamica pianistica*, opera organica e lungamente meditata, e la revisione delle *Opere complete* di Chopin, al cui compimento non mancavano che due o tre volumi soltanto.

Ma di lui, che ci fu anche amico carissimo, diremo più degnamente nel prossimo fascicolo. Giungano intanto alla desolata figliuola e ai congiunti i sentimenti del nostro vivissimo cordoglio.

⊗ Il 6 c. m. è morto a Milano, a sessantun anni, il baritono ERNESTO BADINI, che aveva cantato nei principali teatri d'Italia, ed al Colón di Buenos Aires, distinguendosi particolarmente nel *Falstaff*, ne *I Maestri cantori*, nel *Gianni Schicchi*, nel *Don Pasquale* ecc.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

RAIMONDI (P.) (E. R. 1888). *Bassi limitati e fugati*. (B) L. 7,50

PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1737). *Mazurke* (Brugoli) - testi francese ed inglese. (B) L. 12,—
 GASPERONI (C.) (124079). *Seduzione*. Canzone-Tango (con parole). Parole di Egisto. (A) L. 4,—
 MANNINO (V.) (E. R. 1914). *Quindici Studi per il Corso medio*. (B) L. 8,—
 ROCHNER (O.). *Avvicinamento allo studio del Pianoforte*:
 — (E. R. 1921). Parte I. (B) L. 6,—
 — (E. R. 1922). » II. » » 6,—
 — (E. R. 1923). » III. » » 6,—
 — (E. R. 1924). » IV. Libro I. » » 6,—
 — (E. R. 1925). » IV. » II. » » 6,—
 — (E. R. 1926). » V. » » 6,—
 SCARLATTI (D.) (E. R. 1912). *Indice tematico* (in ordine di tonalità e di ritmo) delle Sonate per Clavicembalo. (B) L. 2,—

CANTO E PIANOFORTE

DE CRESCENZO (V.) (12074). *Messidoro*. Romanza (S-T). Parole di E. Grazi. (A) L. 8,—
 GASPERONI (E.) (124080). *Dimmi, perché...* Canzone sentimentale (S-T). Parole di E. Neri. (A) L. 5,—

CORO A VOCI SOLE

GIURANNA (B.) (124004). *Conte, conte, Marietta...* Canzone popolare, a 3 voci maschili. (A) L. 3,—

VIOLINO E PIANOFORTE

BOSSI (R.) (123063). *Tre Pezzi*, Op. 42. (A) L. 6,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BOSSI (R.) (123070). *Tre Pezzi*, Op. 42. (A) L. 6,—

PIANOFORTE ED ORCHESTRA

SORO (E.) (123977). *Gran Concerto in Re Mayor*, in tre parti. Partitura in-16°. (A) L. 25,—

VIOLONCELLO

e Piccola Orchestra

ZANDONAI (R.) (123965). « *Spleen* ». Canzo. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

ORCHESTRA

CARABELLA (E.) (124007). *Giro-tondo del fanciullo*. Piccola Suite. Partitura in-16°. (A) L. 15,—
 FERNANDEZ (O. L.). (123975). « *Bataque* ». Danza di

negri - dalla Suite brasiliana « *Reisado do pastoreio* ». Partitura in-16°. (A) L. 12,—
 LABROCA (M.) (123990). *Sonata per Orchestra con Pianoforte concertante*. Partitura in-16°. (A) L. 15,—
 MIGNONE (F.) (123976). « *Congada* ». Danza afrobrasiliana. Partitura in-16°. (A) L. 12,—
 RESPIGHI (O.) (123991). « *Helbis, Regina di Sebaste* ». I. Suite (dal ballo omon.) Part. in-16°. (A) L. 25,—

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

PORRINO (E.) (123948). *Canzone romanesca*. Versi di A. Jandolo (Colotta). (A) L. 6,—
 PUCCINI (G.). *MANON LESCAUT*. Fantasia di L. Weninger: — (123868). per grande Orchestra. (A) L. 15,—
 — (123869). » piccola Orchestra. » » 12,—
 — (123870). » Orchestra da sala. » » 10,—

GRANDE BANDA

MULE (G.). *L'OLIA*. Sinfonia. Trascrizione di A. Palombi: — (123859). Partitura. (A) L. 15,—
 — (123860). Part. staccate. » » 25,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA SACRA

ANONIMO. *O Bone Jesu*. Motet for four men's Voices. (J. & W. Chester, Ltd., London).
 BYRD (W.). *Salve Sancta Parens*. Motet for five Voices. (J. & W. Chester, Ltd., London).
 FELLOWES (E. H.). *O Lord, the maker of all thing for four Voices*. Composer Unknown. (Oxford University Press).
 JACOB (G.). *Deux prières liturgiques*. (Dogliotti, Bruxelles).
 PALESTRINA. *De Profundis*. Obery for five Voices. (J. & W. Chester, Ltd., London).
 TALLIS (T.). *In Jesu et Fleta*. Motet for five Voices. (University Press, Oxford).
 TAVERNER (J.). *Christe Jesu Pastor Bone*. Motet for five Voices (H. Fellowes). (University Press, Oxford).
 VITTORIA. *Duo Seraphim*. Motet for four equal Voices. (J. & W. Chester Ltd., London).
 WHEELKES (T.). *Lord to thee I make my moan*. Anthem for five Voices (E. H. Fellowes). — *O Lord, grant the King a long life*. Anthem for six and seven Voices (E. H. Fellowes). (University Press, Oxford).
 ZERR (L.). *Missa, orbis factor* « in Dominica infra annum ». Organ accompaniment. (J. & W. Chester, Ltd., London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

PICCOLA ANTOLOGIA SETTECENTESCA

Ventiquattro Arie e Duetti inediti e rari scelti da ANDREA DELLA CORTE in relazione al libro sull' « Opera comica italiana del 700 » riveduti e trascritti da V. FEDELI, G. F. GHEDINI, F. M. NAPOLETANO, F. VATELLI:

PERGOLESI (G. B.) (119611). *Lo frate 'nnamorato*. Aria di VANNELLA: *Non crediteme*. L. 4
 — (119612). — Canzone di VANNELLA: *Chi disse co la femmena*. L. 3
 DA CAPUA (R.) (119613). *La zingara*. Dueto di NISA e CALCANTE: *Ella può credermi*. L. 3
 — (119614). — Aria di NISA: *Si, caro ben, sarete*. L. 4
 — (119615). — Dueto di NISA e CALCANTE: *Amor, ch'che diletto!*... L. 5
 GALUPPI (B.) (119616). *IL MONDO DELLA LUNA*. Aria di LISETTA: *Quando si trovano, le buse femmine*. L. 3
 PICCINNI (N.) (119617). *CROCCHINA O LA BUONA FIGLIOLA*. Aria di CROCCHINA: *Pieni al mio seno*. L. 3
 — (119618). *LE FIGLIE DELLA SORTE*. Canzone di SILVIA: *Tornato è il bel sole*. L. 3
 — (119619). *LE CONTADINE RIZZARRE*. Dueto di FIORINA e AURETTA: *Paro appunto un amorino*. L. 4
 — (119620). *LA VILLEGGIATURA*. Aria di LINDORA: *Attesto sotto un albero*. L. 4
 — (119621). *LA MOLINARELLA*. Aria di ERGASTO: *Non partir!* L. 5
 — (119622). — Aria di ANSELMO: *E la femmena*. L. 5
 — (119623). — Aria di BRUNETTA: *Vaje sapite*. L. 4
 PICCINNI (N.) (119624). *LA MOLINARELLA*. Aria di LESSINA: *Se queste amare lagrime*. L. 4
 PAISIELLO (G.) (119625). *LA SERVA PADRONA*. Aria di SERPINA: *Donne vaghe*. L. 4
 — (119626). *LA BELLA MOLINARA*. Aria di RACHELINA: *La Rachelina*. L. 3
 — (119627). — Dueto di RACHELINA e NOTARO: *Il mio garzone il piffero suonava*. L. 5
 SALIERI (A.) (119628). *LA GROTTA DI TROPONIO*. Aria di DORI: *Un boccacchin d'amante*. L. 4
 SARTI (G.) (119629). *FRATE I SUE LITIGANTI IL TERZO GODE*. Aria di MINGONE: *Come un agnello*. L. 4
 BIANCHI (P.) (119630). *LA VILLANELLA RAPITA*. Aria di MANSINA: *Veh! come? dove sono?* L. 4
 GUGLIELMI (P. A.) (119631). *I FINTI AMORI*. Aria di DON PANCRAZIO: *Senza rimme 'na varchetta*. L. 3
 — (119632). *L'INGANNO AMOROSO*. Aria di GIANNICIA: *Carli occhietti verosetti*. L. 3
 CIMAROSA (D.) (119633). *I TRACI AMANTI*. Dueto di LENA e GIORGIOLOGNE: *Ove fuggo?* L. 6
 — (119634). *LE ASTUZIE FEMMINILI*. Dueto di FILANDRO e BELLINA: *Un palpito atroce*. L. 4

(119635). *La raccolta completa in elegante cartella in tela e oro*. L. 75.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.
 Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.
 NAPOLI.
 G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.
 PALERMO.
 G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56
 ROMA.
 G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.
 TORINO.
 Clenna Leandro. - Via Piave, 3.
 TRIESTE.
 Tedeschi e Obersnu. - Corso Vitt. Em., 26.
 BUENOS AIRES.
 G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.
 LIPSIA.
 G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.

Soc. An. des Editions Ricordi. - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.

G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str. S. PAULO.

G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio 3.
 Comp. d'Assicuraz. Milano. - Via Lauro 7.
 Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
 Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
 Soc. An. Naz. del Grammofono. - Via Domenichino, 14.
 Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PUBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE

ANNO · XIX · NUMERO VIII · IX · AGOSTO · SETTEMBRE · MCMXXXVII · XV

NUOVI DISCHI

Un Concerto ed un Quartetto di Beethoven

Concerto n. 2 in Si bem. magg., op. 19, DB 2573/2576
Arturo Schnabel pian. e Orchestra Filarmonica di Londra, dir. da Sargent
Serie completa con album n. 100, in omaggio, L. 120.

Quartetto in Do diesis min., op. 131, (XIV), DB 2810/2814
Quartetto d'archi Busch
Serie completa con album n. 95, in omaggio, L. 150.

Una Sinfonia di Brahms

Sinfonia n. 3 in Fa magg., op. 90, DB 2933/2936
Orchestra Filarmonica di Vienna, dir. da Bruno Walter
Serie completa con album n. 101, in omaggio, L. 120.

Una Sinfonia ed un Concerto di Mozart

Sinfonia in Mi bem. magg., K 543, n. 39, DB 2258/2260
Orchestra Sinfonica della B.B.C. di Londra, dir. da Bruno Walter
Serie completa con album n. 99, in omaggio, L. 90.

Concerto in Re min., K. 466, DB 2118/2121
Interpretazione del grande pianista Edwin Fischer
Serie completa con album n. 98, in omaggio, L. 120.

I DISCHI SI VENDONO ANCHE SEPARATAMENTE A L. 30



AUDIZIONI E CATALOGHI GRATIS PRESSO I RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA

LA VOCE DEL PADRONE

RIBERINA ERBA

*Il rimedio
Italianissimo*

INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ P. A. MOLINA
CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da
stampa e da scrivere - andanti,
mezze fine e fini.
Tipi speciali per illustrazioni

Y

SEDE
MILANO

VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920
Stabilimento: VARESE - Telefono 10-28

IL MUSICISTA

ORGANO UFFICIALE DEL SINDACATO
NAZIONALE FASCISTA DEI MUSICISTI

esce il 30 di ogni mese

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

ROMA
Via Toscana, 5

DIRETTORE: GIUSEPPE MULÉ
DIRETTORE RESP.: ALBERTO GHISLANZONI

Un numero L. 1.50 - Arretrato L. 3

PREZZO D'ABBONAMENTO

Per l'anno: L. 16 (Per gli iscritti al Sindacato Musicisti: L. 8).

RECENTI PUBBLICAZIONI DIDATTICHE

OPERE TEORETICHE

C. PEDRON
E. R. 1802. - *Il Basso e la Melodia*. Raccolta di studi teorici pratici sulla loro armonizzazione L. 15,—

E. POZZOLI
E. R. 1909. - *Solfeggi cantati* L. 6,—

P. RAIMONDI
E. R. 1588. - *Bassi imitati e fuggiti* L. 7,50

G. SETACCIOLI
E. R. 1604. - *Note ed Appunti al trattato d'Armonia di C. De Sanctis in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna* L. 20,—

PIANOFORTE

M. BUOGO
E. R. 1810. - *Esercizi Studi per il principiante* L. 8,—

La tecnica degli Arpeggi:
E. R. 1764. - Vol. I L. 8,—
E. R. 1765. - Vol. II " 6,—

V. MANNINO
E. R. 1914. - *15 Studi per il Corso medio* L. 8,—

E. MONTANARO
E. R. 1815. - *12 Esercizi facilissimi nell'estensione delle cinque note* L. 5,—

E. POZZOLI
E. R. 1847. - *Studi sulle note ribattute* L. 8,—

O. ROCHNER
Avviamento allo studio del Pianoforte:
E. R. 1921 a 26. - Parte I, II, III, IV libro I, IV libro II, V Cad. L. 6,—

R. SILVESTRI
Le Scale, 2 VOLUMI:
E. R. 1759. - I: Scale semplici L. 7,—
E. R. 1760. - II: Scale in doppia terza e doppia sesta L. 15,—
E. R. 1435. - Completo " 20,—

STRUMENTI AD ARCO

G. ALESSANDRI
E. R. 1837. - *Esercizi e Letture*, per Viola, ad uso dei violinisti del compimento medio L. 8,—

G. FUSELLA
E. R. 1285. - *Esercizi per Violino*, alla 3ª posizione L. 7,—
E. R. 1287. - *Idem* alla 5ª posiz. " 10,—

E. POLO
E. R. 1851. - *Il Picchettato* (staccato e volante). Esercizi, Scale e Studi per Violino L. 8,—

R. SABATINI
E. R. 1801. - *Esercizi per Viola*, preparatori alle corde doppie L. 8,—

STRUMENTI A FIATO

G. BRANDALEONE
E. R. 1902. - *12 Studi per Oboe* L. 8,—

A. GIAMPIERI
16 Studi giornalieri di perfezionamento, su temi procedenti a regola di circolo armonico destinati a conservare il meccanismo in qualsiasi tonalità.
E. R. 1846. - Per Flauto L. 8,—
E. R. 1849. - Per Oboe " 8,—
E. R. 1852. - Per Fagotto L. 8,—
E. R. 1780. - *Studi d'Orchestra*. Raccolta dei passi difficili e a solo per Clarinetto tolti da importanti opere liriche e sinfoniche L. 20,—

E. R. 1835. - *12 Studi moderni per Clarinetto* L. 5,—

E. R. 1747. - *14 Studi giornalieri di perfezionamento per Clarinetto* " 8,—

G. ROSSARI
E. R. 1907. - *12 Studi melodici per Corno a squillo* L. 2,—

A. VEGGETTI
E. R. 1789. - *Quattro tavole per la digitazione del Flauto sistema Boehm* L. 10,—

A. ZANELLA
E. R. 1908. - *5 Studi per Corno in Fa* L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

COMPOSIZIONI DI ATTILIO BRUGNOLI

OPERE TEORETICHE

118740. - *Dinamica Pianistica*. Trattato dell'insegnamento razionale del Pianoforte e sulla motilità muscolare nei suoi aspetti psico-fisiologici. Ricco vol. rilegato di 325 pag. con numerose tavole, esempi e illustrazioni L. 50,—

REVISIONI PIANISTICHE

F. CHOPIN
E. R. 184-85. - *Due Album di Composizioni scelte.* Cad. L. 10,—
E. R. 210. - *Ballate - Fantasia* " 8,—
E. R. 1767. - *Improvvisi* " 8,—
E. R. 1736. - *Mazurke* " 8,—
E. R. 202. - *Notturmi* " 10,—
E. R. 1307. - *Polonesi* " 10,—
E. R. 206. - *Preludi* " 8,—
E. R. 1297. - *Scherzi* " 10,—
E. R. 204. - *Sonate* " 10,—
E. R. 201. - *Studi completi* " 12,—
E. R. 208. - *Valzer* " 9,—

I diversi volumi si vendono anche col testo in varie lingue; e di ciascuno di essi anche le singole composizioni.

G. FRESCOBALDI
E. R. 413. - *Toccata e Fuga in la min.* L. 5,—

F. LISZT
E. R. 73. - *Sei Studi di Concerto* L. 8,—
E. R. 9. - *Dodici Studi trascendentali* L. 12,—

N. PAGANINI - F. LISZT
E. R. 105. - *Sei grandi Studi e Grande Fantasia di bravura su «La Campanella»* L. 15,—
E. R. 106. - *La Campanella* " 6,—

G. PAISIELLO
E. R. 1818. - *Concerto per Pianoforte e Orchestra*. Integrazione e riduzione per due Pianoforti (2 esemplari) L. 14,—

DUE PIANOFORTI

122561. - *Concerto op. 2*, per Pianoforte ed Orchestra. Riduzione dell'A. (un solo esemplare) L. 15,—

MUSICA ORCHESTRALE

123056. - *Concerto op. 2*, per Pianoforte e Orchestra. Partitura in 16ª L. 20,—
Concerto di PAISIELLO per Pianoforte e Orchestra (Revis. e integr.) (in noleggio)

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

GIULIO BAS

TRATTATO D'ARMONIA

Vol. I (E. R. 1581), Armonia della tonalità, Semplice o Diatonica; Accordi (di tre suoni) e loro successione. L. 12. — Vol. II. (E. R. 1582), Combinazione di accordi. L. 10. — Vol. III. (E. R. 1583), Modulazioni. L. 6. — Vol. IV. (E. R. 1584), Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica. L. 7. — Vol. V. (E. R. 1585), Esercizi elaborati e commentati. L. 12.

TRATTATO DI FORMA MUSICALE

Vol. I. (E. R. 1590), Prefazione ed Indice analitico. L. 4. — Vol. II. (E. R. 1591), Elementi di ritmo. L. 7. — Vol. III. (E. R. 1592), Il Periodo musicale. L. 7. — Vol. IV. (E. R. 1593), Forma di Canzone a strofe uguali. La Messa e i Pezzi liturgici in genere. Forma binaria e ternaria di Canzone. L. 9. — Vol. V. (E. R. 1594), La Suite in genere. Preludio ed affini. Variazioni. L. 8. — Vol. VI. (E. R. 1595), Minuetto di tipo ternario ed affini. Recitativo. Arioso. Aria. Nozioni di Forma nel Melodramma. Il Rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche. Affini. L. 6. — Vol. VII. (E. R. 1596), Primo tempo di Sonata. Rondò. Sonata. Il complesso della Sonata. Ouverture. Concerto. Fantasia. Poema sinfonico. L. 9.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,50 ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
 ESTERO L. 2,- VIA BERCHET, 2 ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,-
 (oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

C. CLAUSETTI. — Teatri lirici all'aperto	Pag. 281
A. DAMERINI. — Attilio Brugnoli	» 283
A. BONAVENTURA. — G. B. Lulli nel 150° anniversario della morte	» 287
RIVISTA DELLE RIVISTE: Gli italiani e la vita musicale di Salisburgo. - Italia. - Estero	» 291
VITA MUSICALE: Teatri. - Il V Festival musicale di Venezia - Concerti - Lettera da Parigi (R. SCHNABL-ROSSI)	» 294
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale da camera. - Musica strumentale da camera	» 301
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	» 311
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	» 316

BRANO MUSICALE

E. DE BELLIS: *Colloquio*. Poesia di A. Negri.

DITTA

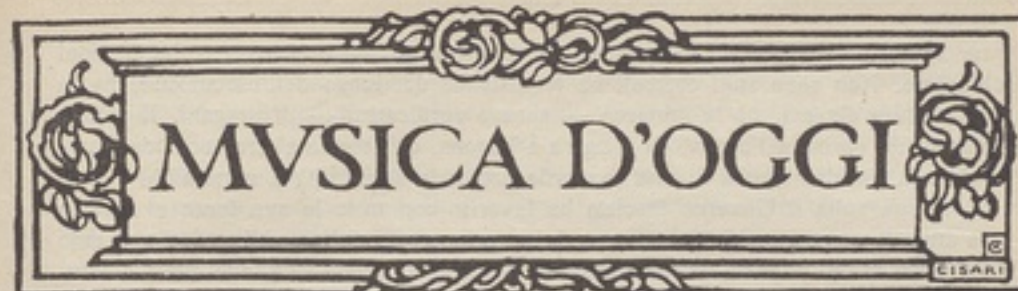
LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
 MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI
 ED ACCESSORI PER FOTO-
 GRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE
 DELLE MIGLIORI MARCHE



Teatri lirici all'aperto

Il crescente successo dei teatri lirici all'aperto, che in quest'ultima estate ha assunto proporzioni grandiose, culminando nella memorabile stagione al Castello Sforzesco di Milano, voluta e attuata genialmente dal Federale Parenti, ha confermato nel modo più lampante e più sicuro che, a dispetto di tutte le Cassandre che in un recente passato lo decretavano irrimediabilmente morto, il nostro teatro lirico è più vivo che mai e la sua vita è suscettibile di sviluppi sempre maggiori e più vasti.

Aprò una parentesi. Per molto tempo si è pappagallescamente ripetuto che la colpa della così detta morte del Teatro lirico fosse da attribuirsi alla concorrenza del cinematografo. Accusa stolido e ingiusta. Il cinematografo è un'arte a sè, che dispone di sistemi suoi, di risorse sue, che ha aspirazioni e compiti diversi da quelli del Teatro lirico. Non soltanto esso non nuoce all'incremento di quest'ultimo, ma anzi gli suggerisce nuovi mezzi espressivi che ne accrescano la vitalità e l'interesse. Il ricorso alle proiezioni filmistiche facilita la soluzione di frequenti problemi tecnici che nel teatro musicale appaiono quasi insolubili. La sceneggiatura, poi, a base di « scorcì », che costituisce l'essenza dell'arte cinematografica, riuscirà col tempo, a mio avviso, a farsi strada anche nell'opera lirica imprimendole una vivacità e una varietà che oggi non sono possibili, data la staticità degli scenari per interi atti. E chiudo la parentesi.

Questi spettacoli (dei quali precursore fervidissimo è stato il Carro di Tespi, che tutti gli anni prosegue la sua efficace azione di propaganda) han dimostrato come alla vita del teatro lirico, inteso nel senso mussoliniano di « teatro per masse », un problema sia specialmente e strettamente legato: quello economico. Problema economico vuol dire problema dei prezzi per il pubblico, ridotti al minimo; problema dei prezzi vuol dire problema architettonico, perchè, per attuare i prezzi minimi, occorre non solamente ridurre considerevolmente tutte le spese, ma disporre di località capaci di contenere la più grande quantità di pubblico pagante, in modo che, malgrado l'estrema modicità dei prezzi d'ingresso, si riesca ad ottenere ugualmente una elevatissima cifra di incasso.

Ciò che è accaduto a Milano rasenta certamente il miracolo, come appare dal bilancio consuntivo della stagione, pubblicato dai giornali. Ma tale miracolo, in

proporzioni diverse, si è verificato un po' da per tutto, dove si sono svolte stagioni all'aperto. Non sono stati ostacoli nè le distanze dal luogo dell'esecuzione, nè la temperatura elevata, nè le minacce — spesso verificatesi — di uragani. Il popolo italiano, da Torino a Faenza, da Genova a Verona, da Trieste a Cremona, da Roma a Catania, ha dato prova di una concorde profonda sensibilità e musicalità.

A sua volta il Governo fascista ha favorito con tutte le sue forze e tutta la sua autorità queste audaci intraprese, la maggior parte delle quali aveva non solo uno scopo di propaganda artistica, ma anche una finalità benefica, che quasi dovunque ha ottenuto risultati ottimi, superiori alle più rosee previsioni.

Tali risultati, raggiunti il più delle volte con delle esecuzioni normalissime, e cioè non a base di divi o di interpreti di merito speciale, ma di artisti che, pur disponendo di belle voci, non erano dotati di mezzi eccezionali, con allestimenti scenici decorosi, sì, ma non eccessivamente ricchi e sfarzosi, e, quel che più conta, con opere da anni lungamente e costantemente eseguite in tutte le stagioni dei teatri italiani maggiori e minori, tali risultati, dicevo, dimostrano luminosamente che il pubblico degli spettacoli all'aperto può dare un contributo di alto valore alla coltura musicale italiana, da un certo punto di vista anche più proficuo di quello che dà il pubblico ordinario dei teatri chiusi, pubblico presso il quale assai spesso attecchiscono dei preconcetti che ne turbano il sereno giudizio, pubblico la cui attenzione è di continuo sviata e distratta da circostanze estranee all'arte e allo spettacolo musicale al quale assiste, pubblico che in generale è sempre assai poco disposto in favore delle opere nuove, ben soddisfatto di non varcare i limiti del repertorio che abitualmente gli si offre, sopra tutto se gli è presentato con l'attrattiva di qualche interprete di eccezione.

E poichè si è toccato l'argomento delle opere nuove, che ha tanta importanza per le sorti future del teatro lirico italiano, io penso appunto che sarebbe molto interessante e che darebbe forse occasione a delle vere sorprese se qualche opera recente, o addirittura nuovissima, fosse ascoltata e giudicata dal pubblico di un teatro all'aperto, un'opera, beninteso — drammatica o comica non importa — di valore teatrale e musicale genuino, adatta per la sua chiara architettura scenica e per la sana e fresca melodicità a far vibrare con un ritmo solo l'anima di migliaia e migliaia di spettatori. Sarebbe un esperimento interessante e del quale, il prossimo anno, potrebbe farsi iniziatore il Carro di Tespi aggiungendo così alle sue altre una benemerita di più.

Senonchè, cessate le stagioni all'aperto, assai a malincuore questi neofiti del Teatro lirico si rassegnerebbero a rinunciare a un godimento che prima non conoscevano e che oggi forma invece un bisogno ineluttabile del loro spirito. Ciò ha ben compreso il Governo fascista, con la provvida istituzione dei sabati teatrali, che già tanta fortuna hanno incontrato lo scorso anno. I teatri chiusi han funzionato in qualche modo come teatri all'aperto e le classi popolari hanno potuto assistere, con lievissima spesa, a spettacoli di prim'ordine. Naturalmente, le possibilità di spazio nei detti teatri sono assai minori di quelle che si son raggiunte all'aperto. Ma è anche vero che nelle altre stagioni dell'anno sarebbe assai difficile realizzare quegli enormi esodi di masse che, per evidenti ragioni meteorologiche, si possono agevolmente effettuare soltanto nella stagione estiva.

Del resto, non dev'essere lontano il giorno in cui, in qualche nostra città, accanto ai grandi teatri rappresentativi, bellissimi esteticamente, ma concepiti e costruiti con la mentalità e le abitudini degli scorsi secoli, troppo in contrasto con quelle dell'epoca nostra e col clima nel quale viviamo, sorgano dei nuovi teatri che contemperino e armonizzino fra di loro tutte le odierne esigenze di indole ideale e pratica, risolvendo definitivamente i problemi su accennati, architettonico ed economico, del Teatro lirico.

Le spese che tali nuovi teatri dovranno sostenere saranno senza dubbio ingenti; ma il contributo della moltitudine di spettatori — composta di cittadini di tutte le classi — sarà bastevole a far fronte a qualunque bilancio. Siamo per ora nel campo del sogno; ma il Fascismo ci ha abituati a veder trasformati i sogni in realtà.

Intanto ci basti di constatare, ancora una volta, con profondo compiacimento, che il Teatro lirico non solo non è morto, ma non è stato mai, come oggi, così vivo e rigoglioso e ricco di promesse.

CARLO CLAUSETTI.

Attilio Brugnoli

L'ultima volta ch'io lo vidi fu alla vigilia della sua partenza da Firenze verso la fine di giugno. Eravamo con uno dei suoi più cari amici, Spartaco Copertini, e si facevano sotto la canicola del sole meridiano le vie cittadine. La sua figura magra di asceta, con quella sua bella testa calva incorniciata da una ricca corona di capelli grigi a zazzera, palesava un po' di stanchezza, ma il suo spirito era vivo. Egli parlava di arte, di movimento musicale, di politica e... di operazioni bancarie con quel senso di attualità e di realismo che caratterizzava ogni suo discorso, scandito, come era suo uso, con parole chiare inequivocabili quasi sillabate, che sembravano volere incidere il suo pensiero nell'animo dei suoi interlocutori.

Di ritorno da poco tempo da Varsavia dove era stato membro della Giuria internazionale del Concorso pianistico, e dove anche aveva tenuto un Concerto chopiniano con grande successo, e dopo aver trasmesso un Concerto alla Radio di Cracovia e di Vienna, nel quale aveva eseguito anche musiche italiane contemporanee fra cui un *Poemetto* di Copertini, si accingeva a partire, in missione ministeriale, per Bari e poi per Bolzano. V'era negli ultimi tempi, in lui, un fervore di attività più intenso, ad onta del suo stato cagionevole di salute, come se egli, conscio di una prossima fine, si affrettasse a compiere le sue mansioni con maggiore ardore e diligenza, quasi timoroso di non aver tempo di portarle in fondo. Questa ansia di compimento è attestata da una sua recentissima pubblicazione — l'ultima — in cui fa la storia di una sua idea: quella di una *Università della Musica* (Firenze, 1937-XV), che lo aveva assillato fin dal 1917 e che riguardava un progetto elaborato con la massima cura e diretto alla fondazione di un grande Istituto Superiore, che comprendesse lo studio e l'insegnamento di tutte le discipline propriamente musicali e di quelle che con la musica avessero attinenza stretta.

Questo progetto egli lo difendeva con tenacia e con energia, e perfino talvolta con crucciosa gelosia, non solo contro gli attacchi di increduli, ma anche contro le parziali attuazioni che ne deturpavano, secondo lui, il concetto genuino e ne ritardavano l'effetto voluto, mentre egli mirava ad una integrale realizzazione che considerava, con altissima fede, dover essere una istituzione italianissima e nuovissima, per la quale l'Italia doveva avere « anche questo primato nel campo dell'alta cultura ».

.

Questo suo « bel sogno » e il lavoro inteso alla sua attuazione pratica, per la quale aveva sollecitato ed ottenuto anche una udienza dal Duce stesso, lumeggiano la natura dello spirito di Attilio Brugnoli, il quale fu una figura complessa, in cui ogni elemento di cultura mirava alla formazione di una atmosfera musicale di elevata intonazione italiana. Egli infatti deve esser considerato — a ben delineare il profilo spirituale — sotto vari aspetti in rapporto alla sua varia attività: sotto quello cioè di pianista, di compositore, di didatta, di scrittore e di organizzatore. Era della buona razza dei pianisti compositori italiani, che da Scarlatti a traverso Sgambati e Martucci, culminò con Ferruccio Busoni.

Brugnoli fu pianista di istinto, ma questo egli seppe guidare, arricchire, personalizzare con un lungo studio, con il sussidio di una cultura varia e vasta, e con tutti i mezzi che una esperienza multiforme gli veniva via via suggerendo. Aveva un suo particolare stile di interpretazione, che tendeva a imprimere ad ogni opera una sua impronta personale: egli infatti era convinto che « l'esecuzione può assurgere all'altezza d'una creazione », specialmente negli autori di intenso e profondo sentimento.

Fu per questo un esecutore mirabile di Chopin: aveva una cura particolare del fraseggio e della significazione di ogni suo più piccolo elemento: scandiva la frase, proprio come quando parlava con quella sua voce dolce, armoniosa, suavisiva, e ne coloriva ogni membro, ogni inciso, senza peraltro frantumare l'unità estetica dell'opera. Fu un poeta del pianoforte: ma un poeta tormentato perennemente da un'ansia di perfezionamento, da un ideale di bellezza ch'egli intravedeva e che, per la sua altezza, sentiva di non raggiungere mai. Ecco perchè in ogni concerto — e ne aveva tenuti tanti in Italia e all'estero sempre acclamato dai pubblici più severi — si mostrava quasi timido, nello sforzo cosciente di superare sempre se stesso. Non terminava il suo grande trattato con queste parole: « l'arte musicale... è un godimento per chi ascolta e godimento, ma — al tempo stesso — tormento perenne per chi la produce »?

Dall'attività di compositore Brugnoli fu un po' distratto per le altre sue mansioni più impellenti: talchè la produzione sua non è copiosa, sebbene sia di eccellenza singolare. Restano tre opere di importanza indiscussa, che lo rappresentano compiutamente: e cioè il *Concerto* per pianoforte ed orchestra, la *Sonata* per violino e pianoforte e le *Scene napoletane* per pianoforte. Su tutti questi lavori — e su altri di minor mole come le *Liriche* per canto e pianoforte e altri pezzi staccati per pianoforte — aleggia lo spirito dei grandi romantici tedeschi e italiani dell'ottocento.

Ma gli elementi che gli provengono da questa sana tradizione egli li rifonda e li ricrea con i modi della sua personalità, la quale ha due caratteristiche fondamentali: l'aspirazione ad una forma trascendentale di pianismo e la italianità della

linea melodica e della condotta stilistica. La parte pianistica del *Concerto* e della *Sonata* per violino, di impronta lisztiana nei passi agogici e coloristici, e di sapore chopiniano nelle frasi espressive, è tessuta con formule di tale rendimento pianistico, che rivelano un maestro della tecnica e una conoscenza profonda delle possibilità dello strumento (la cadenza bellissima del *Concerto* ne è esempio tipico). La linea melodica dei temi è di una chiarezza cristallina, sebbene si presenti agitata sempre da un tormento intimo che, mentre è espressione viva dell'animo fervido e doloroso del maestro, è di una suggestiva poesia: ne è prova il fatto che quasi tutti i temi, per esempio, del *Concerto* sono o acefali o agitati da sincopi (cfr. pag. 2 della ediz. Ricordi per 2 pianof., tema proposto dall'orch.; pag. 4, tema proposto dal pianoforte solo, pag. 17 e segg., etc.).

La qualità del compositore integrava le altre, che Brugnoli ebbe in grado eminente, di didatta e di scrittore. Le magnifiche trascrizioni ed elaborazioni di Frescobaldi e di Bach (alcune edite da Ricordi, altre inedite), di Paisiello (il *Concerto* in do magg. per pianoforte e orchestra — ed. Ricordi — fu l'ultima fatica di lui ed è lavoro di importanza storica ed artistica considerevole), attestano una cultura vasta, un gusto fine, ed una ricca esperienza di ogni segreto tecnico del pianoforte.

Le grandi opere (ed. Ricordi) di Liszt e specialmente di Chopin, alla cui pubblicazione dell'*opera omnia* non mancavano ormai che le opere per pianoforte e orchestra, le liriche e due album di composizioni varie a cui attendeva da tempo [l'*Allegro* di concerto fu realizzato in partitura ed eseguito sotto la sua direzione nel saggio finale ultimo al R. Conservatorio di Firenze pochi giorni innanzi la sua dipartita], sono ammirate in Italia e all'estero come le più perfette e definitive. Esse sono minuziosamente corredate da ogni segno dinamico e tecnico, arricchite da svariate note di commento a carattere storico, tecnico ed estetico, frutto di un lungo studio e di un grande amore della sua arte, vissuta da lui romanticamente come missione altamente civile ed umana.

.

Gli scritti: *La musica pianistica italiana dalle origini al 1900* (ed. Paravia) e specialmente la sua più grande opera: *Dinamica pianistica, trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare nei suoi aspetti psicofisiologici* (ed. Ricordi), sono sorretti da una conoscenza storica precisa sulla evoluzione dell'arte a traverso i secoli, e sono particolarmente animati da un desiderio costante di esaltazione nazionale. Nel primo volume citato, infatti, l'Autore si propone di dimostrare « che l'arte musicale è italiana fin dalle origini » e particolarmente mette in luce le influenze di alcune forme, come il melodramma, sulla formazione e lo sviluppo della musica strumentale. È da notarsi altresì il rilievo che egli dà ad alcune grandi figure come Frescobaldi, Clementi e Martucci. Ma anche nella *Dinamica pianistica*, che pure è opera prevalentemente tecnica, è in primo piano la nobile preoccupazione di mettere in valore il merito del genio italiano. Fin dal primo capitolo egli compone una interessante Tavola che vuole essere « la documentazione inconfutabile dell'origine italiana di quasi tutti i grandi pianisti d'ogni paese ». Ma, certamente, il pregio fondamentale del *Trattato* consiste nelle sue basi scientifiche e nella originale costruzione di una metodica razionale, fondata cioè « sull'indagine ragionata dei mezzi atti a raggiungere lo scopo che ci si prefigge e della applicazione di tali mezzi ». Ciò dà occasione al compianto maestro di

scrivere vari capitoli sulla anatomia degli arti, sulla dissociazione muscolare, sul tocco, sui movimenti di rotazione e su quanti altri problemi sono inerenti alla tecnica pianistica, lusingando ogni quistione con opportune osservazioni marginali di carattere storico, estetico e filosofico, che rendono lo studio vario e piacevole e al tempo stesso allargandone la portata e l'infusso. L'originalità delle sue vedute tecniche lo portarono anche ad inventare dei mezzi meccanici e degli strumenti atti a facilitare il compito di un razionalismo didattico inteso a dovere, illuminato da ogni sussidio culturale e animato da un alto senso artistico. Questi strumenti principali, destinati alla registrazione, alla disciplina, alla dissociazione e all'allenamento muscolare sono: l'*Anasinerografo*, l'*Anasinerometro* e il *Miargopoiete*, che hanno ottenuto consensi vasti in Italia e all'estero.

Ma Brugnoli non fu solo un pianista, un didatta, un pacato pensatore di problemi d'arte, ma fu anche un animatore ed un organizzatore infaticabile. Già abbiamo accennato al lavoro costante che egli compì con fede infrangibile per attuare un suo grande progetto di *Università della Musica*. Fin dall'avvento del Fascismo egli fu il più fervido assertore dei suoi principi, perchè sentiva che essi erano indirizzati alla valorizzazione di tutte le forze nazionali, materiali, civili, intellettuali. Seguace convinto della teoria corporativa e sindacale, Brugnoli si adoperò a tutt'uomo per realizzarne gli immediati effetti: e come Segretario del Sindacato Fascista dei musicisti della Toscana — carica che tenne fin dalla fondazione — svolse una intensa e costante attività provocando adunanze frequenti, sollevando problemi, fondando un Ufficio Designazione Concertisti, i Concerti per giovani concertisti esordienti e, recentemente, i Concerti di Musiche nuove.

Tutta questa messe di lavoro, che sarebbe bastata da sola ad esaurire le energie di un uomo, egli la teneva in margine alla sua attività artistica e di studioso: ma l'una e l'altra furono così vive e profonde che ovunque la sua dipartita ha lasciato un vuoto non facilmente colmabile.

Ecco perchè quanti lo conobbero, quanti l'ebbero familiare, quanti l'amarono — e furono molti — quanti lo ebbero maestro — e ve ne sono alcuni saliti anche in chiara fama — ne serbano, e ne serberanno per tutta la vita, un caro ricordo: quello di un amico fedele, di una guida infallibile, di un suscitatore di energie, di un animo retto ed entusiasta, di una mente pronta ad ogni problema spirituale, di una forza animata da ogni nobile idealità.

•••

Attilio Brugnoli era nato a Roma il 7 settembre 1880. Studiò al R. Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli sotto la guida di Rossomandi per il pianoforte, di Paolo Serrao per la composizione. Iniziò giovanissimo la sua carriera di concertista in Italia e all'estero. Nel 1905 a Parigi conquistò all'Italia il primato nella Gara internazionale Rubinstein per pianisti compositori. Nel 1907 vinse due concorsi per la cattedra di pianoforte a Parma e a Napoli; nel 1916 vinse quello per la stessa cattedra al Conservatorio di S. Cecilia e nel 1921 al Conservatorio di Firenze. Morì a Bolzano la sera del 10 luglio u. s., mentre era in missione come Commissario governativo agli esami di quel Liceo musicale pareggiato "G. Rossini".

ADELMO DAMERINI.

G. B. Lulli

(nel 150 anniversario della sua morte)

Parecchi anni or sono, cioè nel 1912, una certa signora Marie Denizard si prese la scesa di capo di sostenere, sulla *Revue Musicale* della S. I. M. che G. B. Lulli, se pure era nato a Firenze, come parrebbe incontrovertibile, era però di origine e di famiglia francese! Per conseguenza invece di essere stato, come fu, un italiano trapiantato in Francia, sarebbe stato, secondo lei, un francese trapiantato in Italia! *Risum teneatis, amici*.

L'affermazione della detta scrittrice suscitò discussioni e polemiche alle quali (mi sia lecito ricordarlo) tagliò corto il sottoscritto pubblicando non solo l'atto di nascita del Lulli da lui rintracciato e comprovante essere stati genitori di lui i fiorentinissimi Lorenzo Lulli e Caterina del Sera abitanti nel quartiere di S. Lucia sul Prato, ma anche documenti molteplici attestanti l'antichità della famiglia fiorentina dei Lulli.

Infatti, mentre, secondo la Denizard, da una terra di Loeully esistente in Piccardia, sarebbero derivati dei Loeully o Lully (che ad ogni modo non poterono essere antenati del musicista) uno dei quali sarebbe venuto a Firenze con Carlo di Lorena (il che non è assolutamente dimostrato) e mentre ad ogni modo Carlo di Lorena giunse a Firenze soltanto nel 1631 (1), è provato dai documenti che numerosi cittadini di cognome Lulli furono Priori di Libertà e Gonfalonieri di Giustizia dal finire del Trecento a tutto il Quattrocento, uffici che soltanto a cittadini fiorentini era consentito di assumere: che di un Lulli si vede la tomba in S. Croce, che una Margherita Lulli viveva nel 1526, che più immediati predecessori di Giovan Battista furono quel Sano di Antonio Lulli e quell'Antonio di Simone Lulli dei quali è parola nell'Archivio delle Decime Campione dei cittadini fiorentini del 1617 e coi quali siamo ormai vicinissimi al compositore, nato nel 1632 come risulta dall'atto di nascita da me rintracciato e pubblicato a rettifica della errata data che i biografi del Lulli avevano fino ad allora indicato.

Ma non è ora il caso d'insistere sopra una questione ormai risolta e basti quindi affermare nel modo più reciso e assoluto che G. B. Lulli non fu di origine nè di famiglia francese, ma, oltre che di nascita, di origine e di famiglia italiana e prettamente fiorentina.

Piuttosto è da rammaricare che, malgrado le ricerche fatte da vari musicologi, specie francesi e in particolar modo da Lionel de la Laurencie e da Henry Prunières, sieno ancora molto scarse e molto incerte le notizie che si hanno della sua infanzia e della sua adolescenza. Fu veramente figlio di un modesto mugnaio che aveva il suo mulino in Arno nei pressi della Parrocchia di S. Lucia sul Prato? O fu questa una maligna invenzione del Guichard e d'altri nemici del Lulli? Affermandosi di nobile prosapia, aveva egli ragione o profittava dell'esistenza di altri Lulli nobili, ma di famiglia diversa? Non si può dire. Ma neppur si può escludere che da un unico antico ceppo originario (e abbiamo visto che dei Lulli ne esiste-

(1) Cioè un anno solo prima che il Lulli nascesse.

vano a Firenze fin dal Trecento) sieno derivati più rami e che taluno di questi sia poi decaduto.

Esempi del genere non mancano nelle vicende di molte famiglie aristocratiche e, oggi, perfino principesche. Se principi russi fanno ora i camerieri e gli sguatterti, ben poteva un discendente dei nobili Lulli essersi trovato costretto a fare il mugnaio! Certo è che Giovan Battista teneva a essere o a passare per nobile: e aggiunse il *De* al suo cognome ed esultò quando il Re di Francia, Luigi XIV, che insieme colla Regina Madre e col ministro Colbert aveva firmato il contratto di nozze di lui colla figlia del musicista Lambert, gli concesse le Patenti di Nobiltà. Inoltre, come è noto, il Lulli, che si era naturalizzato francese, fu soprintendente della musica del Re, maestro della famiglia reale, direttore del Teatro dell'Opéra e perfino consigliere-segretario del Re.

Egli non aveva ancora quattordici anni quando il Duca di Guise, venuto a Firenze per reclutare qualche « petit Italien s'il en rencontra de joli » secondo l'incarico datogli da Mademoiselle de Montpensier con tali parole, lo condusse a Parigi. La figlia di Gastone d'Orléans voleva, conversando con lui, imparare (come essa ha scritto nelle sue Memorie) la lingua italiana. Viceversa non l'imparò mai, mentre il Lulli imparò rapidamente il francese.

La tradizione narra che, appagato il capriccio della principessa, passasse quale sguattero nelle cucine reali, portando però seco il suo violino e divertendo con esso i camerieri ed i cuochi: che, certa volta, un gentiluomo di Corte, il conte di Nogent, lo udì, rimanesse sorpreso della sua abilità e ne parlasse al Re che avrebbe voluto udirlo e anche vederlo ballare e che da allora gli accordò la sua protezione.

Che le cose sieno andate così è per lo meno dubbioso. Resulterebbe invece che il suo ufficio fu quello di « garçon de chambre » di Mademoiselle: dalla quale poi il Lulli ottenne il congedo quando « la bella frondeuse » dovette fuggire a Saint-Fargeau, ove il Lulli non volle stare. Egli ebbe l'accortezza di staccarsi dalla Fronda per seguire il partito dell'ordine: e da ciò ebbe origine la sua fortuna.

Veramente egli fece le sue prime armi come ballerino, « Grand baladin » lo aveva definito Mademoiselle de Montpensier e sembra che, in realtà, fosse eccellente in quell'arte. Ballerino e anche compositore di danze e cantante buffo e valente suonatore di violino. Come tale anzi fondò e diresse l'orchestra dei « petits violons » che in breve tempo eclissò la preesistente « grande bande ». Poi cominciò a scrivere dei « Divertissements » dei « Ballets », degli « Intermedi » per commedie del Molière, tra cui quelli per *L'amour forcé*, per *Monsieur de Pourceaugnac*, per *Le bourgeois gentilhomme*, pieni di viva e scintillante comicità. In questi lavori egli mostrava di saper adattare lo stile della musica italiana al gusto francese e così riuscì ad ottenere il pieno favore del pubblico.

Intanto, con abili mosse ma non, come fu detto, con atti disonesti, si assicurò, acquistandone legalmente dal Perrin la cessione, il privilegio della Académie Royale de Musique, cioè del teatro che fu prima in Via Vaugirard e poi al Palais Royal: e ottenne che le reali Lettere Patenti non solo gli concedessero di farvi rappresentare le opere sue ma anche vietassero che opere d'altri vi fossero senza il suo permesso rappresentate, pena un'ammenda di diecimila franchi.

Così il Lulli acquistava la dittatura e si assicurava il monopolio del teatro

musicale francese. Che questo fatto dovesse suscitare invidie, proteste, controverse, polemiche, ben si comprende. Di più il suo carattere aspro e violento, i suoi costumi corrotti alimentarono le ire de' suoi numerosi nemici, tra cui i librettisti o da lui abbandonati, come il Molière, o a lui inutilmente rivoltisi, come il La Fontaine che, indignato per avere il Lulli rifiutato un suo libretto, lanciò contro di lui quella famosa e sanguinosa satira che s'intitola « Le florentin » e ne fece oggetto di tremende invettive in altri suoi versi. Oltre al Molière, scrissero libretti per lui il Bensérade, Pierre Corneille e soprattutto il Quinault.

Avuto il privilegio del teatro, il Lulli si avvia verso l'opera o, come suol dirsi, verso la « tragédie lyrique ». Il passaggio è segnato da *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Ma la prima vera e propria sua tragédie è *Cadmus et Hermione* rappresentata nel 1673, in cui, come dice il Prunières, il compositore risolve il problema del dramma lirico francese, adatta la lingua alla musica del testo, alterna arie ed ariosi, sviluppa le parti corali e strumentali. Al quale proposito anzi è da aggiungere che il Lulli determinò la struttura della francese Ouverture, composta di un Grave e di un Allegro, frequentemente fugato. Le sue Ouvertures, scrive Gian Giacomo Rousseau nel suo Dictionnaire de Musique, « servirono di modello a tutta l'Europa ».

Non però (è da osservarsi) a quelle dell'opera italiana ch'ebbero a modello le Ouvertures di Alessandro Scarlatti formate da un Allegro, da un Grave intermedio e da un Presto finale. Se pertanto il *Cadmus et Hermione* e la successiva opera *Alceste* erano ormai tragédies, non mancavano in esse, forse in vista del maggior diletto del pubblico, alcune parti di carattere comico. Ma tali parti scomparvero nelle altre opere che il Lulli produsse dopo queste con singolare rapidità (quasi una l'anno) e che furono *Thésée*, *Athys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide* mentre coll'opera successiva *Acis et Galathée* tornò al genere della Pastorale e dell'*Achille et Polixène* che è dell'anno della sua morte (1687) fu composto il solo primo atto.

A proposito di tale suo ultimo lavoro si può ricordare un aneddoto che rivela « il fiorentino spirito bizzarro » del compositore. Nel dirigere un *Te Deum* per la recuperata salute del Re, il Lulli si era dato colla bacchetta, per la troppa foga, un violento colpo sul piede, producendosi una piaga che doveva poi essere la causa della sua morte. Ammalatosi gravemente, fu chiamato il confessore che gli ordinò di bruciare la sua musica. Dopo qualche resistenza l'infermo annuì e indicò al confessore la cassetta ove si trovava il manoscritto dell'*Achille et Polixène* dandogli facoltà di bruciarlo: il che fu fatto. Il Lulli parve poi migliorare: e ad un giovane principe che, visitandolo, lo rimproverava dell'aver consentito l'auto da fe' del lavoro, sorridendo rispose: « Tranquillatevi, monsignore, sapevo bene ciò che facevo: ne ho un'altra copia ».

Le sue opere teatrali ebbero quasi sempre lieta fortuna malgrado le cabale ordite contro di lui da nemici e rivali. Ma il Lulli era tempra da lottatore e seppe tener fronte ad ogni bufera. D'altra parte non vennero mai a mancargli l'appoggio e la protezione del Re. Partitosi dai principi estetici sui quali si era fondata alle sue origini l'opera italiana, ma ampliandoli, modificandoli e adattandoli al gusto francese, seppe determinare la vera forma della tragedia lirica, curò grandemente il Recitativo facendolo talora assurgere a notevole efficacia drammatica e lo alternò abilmente ai brani melodici, molti dei quali ricchi di poetica delicatezza e di squi-

sita eleganza: talora anche impregnati di un'intima malinconia. Lo stile è sempre nobile e aristocratico: l'armonia, pur nella sua semplicità, accurata e robusta.

L'esame delle opere lulliane mostra il cammino evolutivo percorso dal compositore. Prima dell'*Athys* egli appare ancora tentennante ed incerto: dall'*Athys* al *Phaëton* determina le forme della tragedia lirica: poi la tragedia prorompe intera e potente nell'*Amadis*, nel *Roland*, nell'*Armide* che si considerano i suoi migliori lavori. Dell'*Armide* fu data a Firenze, molti anni or sono, a cura della Sezione Fiorentina dell'Associazione Musicologi Italiani, una quasi integrale riproduzione che ne rivelò le molteplici e grandi bellezze. Secondo il La Laurencie l'arte del Lulli, solida, massiccia, solenne, fu il riflesso della magnificenza imperante sotto il Re Sole e l'immagine di quel secolo al tempo stesso militare e galante. E poiché colla sua facoltà di assimilazione il Lulli seppe comporre opere pienamente conformi allo spirito francese venne considerato in Francia come il fondatore dell'opera nazionale e dominò da sovrano incontrastato sulla vita teatrale francese.

Grande anche fu l'influsso da lui esercitato, non solo sui compositori francesi, a cominciare dal Rameau, ma, secondo il Prunières, anche (specie colle sue opere strumentali) su quelli inglesi e tedeschi, dal Purcell all'Händel, al Bach. La sua produzione comprende sedici opere teatrali, molti Balletti e Pastoralis e Intermedi, composizioni strumentali per violino e per altri strumenti, Trii, Suites sinfoniche, Danze e varia musica sacra.

Delle sue opere teatrali, che erano state subito pubblicate dall'editore Ballard di Parigi e poi dalla Casa Breitkopf ed Härtel nella collezione del Michaëlis, è in corso una nuova edizione integrale a cura di Henry Prunières.

Piccolo di statura e piuttosto brutto d'aspetto, pieno d'ingegno, di attività e di ambizione, raffinato e borghese nel medesimo tempo, libertino e religioso, cortigiano e altezzoso, artista nell'anima e buon conduttore d'affari, a volte prodigo a volte avaro, ballerino e compositore, violinista e apparatore di scena, temprata energica di lavoratore e di lottatore, tale fu il gran fiorentino cui la Francia deve una delle pagine più gloriose della storia sua musicale. Essendo egli spirato il 22 marzo 1687 ricorre ora il centocinquantesimo anniversario della sua morte. E *Musica d'oggi* ricorda la ricorrenza con questi miei brevi cenni intorno ad un artista italiano, del quale Romain Rolland ebbe a dire che « il est douteux que sans le Florentin notre opéra français ait réussi à se fonder ».

ARNALDO BONAVENTURA.

Inviando a richiesta gratuitamente monografie
dei seguenti musicisti:

F. ALFANO - A. CASELLA - M. CASTELNUOVO-TEDESCO
- A. LUALDI - G. E. MALIPIERO - I. MONTEMEZZI -
G. MULÉ - R. PICK-MANGIAGALLI - I. PIZZETTI -
O. RESPIGHI - F. SANTOLIVUO - V. TOMMASINI
R. ZANDONAI

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO



Gli italiani e la vita musicale di Salisburgo

Di nomi italiani la storia di Salisburgo è ricca, fin dal Cinque e Seicento. La tappa o la meta della Residenza arcivescovile era vicina soprattutto ai compositori, ai librettisti, ai suonatori e ai cantori dell'Italia settentrionale, di Venezia. Gli inviti scendevano solleciti, urgenti. I compensi, lautissimi a seconda della ricchezza della Corte e del prestigio del musicista, destavano l'invidia degli artisti del luogo, al quale riuscivano pertanto utili la conoscenza e l'esempio dei nostri. Relazioni e filiazioni si annodavano fra l'evoluta arte italiana e quella tedesca, nascente e desiderosa di celere aggiornamento.

Accanto a Santino Solari, l'architetto del fastoso Duomo, ad Antonio Dario, il costruttore della fontana nelle cui vasche nuotano cavalli e nei cui bacini cariatidi e tritoni versano rivoli e zampilli, ai meno illustri edificatori di palazzi e di ville dalle prime decadi del Seicento fino a mezzo il Settecento, son da novecento decine di musicisti nostri.

La grandezza di Palestrina era divenuta un culto, come provano le copie delle Messe di lui serbate dal 1634 negli archivi del Duomo. Vivo desiderio accessero, appena sorsero, le nuove forme monodiche. L'arcivescovo Sittikus, che cercava nella musica uno svago alla naturale malinconia, volle che il numero dei cantori e dei suonatori italiani nella sua cappella pareggiasse fra il 1612 e il '19 quello dei tedeschi. Un Francesco Turco sostituì il maestro Gutfreund, che s'era italianizzato il cognome in Bonamico. Fu poi chiamato Steffano Bernerdi, veronese, di buona nomina, che presi gli ordini religiosi, guidò la cantoria dal 1627 al '38, l'anno della morte, e compose gran numero di opere chiesastiche a non molte voci in uno stile misto di sapiente contrappunto, anche su temi profani, e di vaghezza melodica.

Ma la sua maestria non parve adeguata allo splendore delle feste che l'arcivescovo von Lodron dispose per la consacrazione del Duomo nel 1628. Occorreva un più famoso compo-

sitore, e fu inviato Orazio Benevoli, il più autentico esponente della polifonia barocca, quella enfatica, colossale, meravigliosa, insomma marinistica, il quale da San Pietro aveva già recato a Vienna, a Praga saggi delle sue grossissime composizioni. C'è nel Museo la monumentale partitura della Messa ch'espressemente egli scrisse, in pagine di ottantatré centimetri per cinquantasei, belle a vedere nella nitida scrittura su i cinquantatré pentagrammi. Sedici parti vocali, trentaquattro strumentali, due per l'organo, una pel basso continuo, suonata cioè da un terzo organo, da liuti, tiorbe e altri strumenti di fondo. Gigantesca più che complessa e intricata nel numero delle parti reali, questa Messa meravigliosa quanti poterono qui ascoltarla sette anni fa nel terzo anniversario della consacrazione del tempio. Maraviglia, nota *La Stampa*, non potente emozione, com'è proprio del barocco. Gli otto cori nei quali le cinquantatré parti son divise si rispondono o sovrappongono in modo da creare contrasti di masse e di colori, effetti di sonorità piene e di echi, nei quali non manca peraltro la sostanza delle idee. Più che l'affermazione d'un artista è il trionfo d'una maniera, diciamo anche di un'estetica.

Sorta l'opera, vennero da Venezia Orfei, Persei e Andromede nel teatro che l'arcivescovo Sittikus aveva fatto allestire nel parco di Hellbrunn, e che il poeta della Corte bavarese Domenico Gisberti ampollosamente celebrò. E con le opere s'ebbero l'oratorio e i drammi scolastici, di uno dei quali Palestrina era il protagonista. Alla fine del secolo il librettista di Corte era un Francesco M. Raffaellini.

Il nome di Antonio Caldara illustra la musica a Salzburg. Preferendolo ad ogni altro compositore, l'arcivescovo von Harrach ottenne da lui, che stava a Vienna, parecchie decine di opere teatrali, da camera e da chiesa, dal 1716 al '27. E da Vienna chiamò anche cantanti italiani per le opere serie e per le parti buffe, e scenografi, fra i quali il pittore Gaetano Fanti. Più tardi le compagnie girovaghe Italiane visitarono spesso Salzburg, recando le più belle opere delle varie scuole napoletane. Su di esse s'ammaestrò l'Eberlin, che scelse drammi di Metastasio, e al quale successe nella direzione della cappella il bolognese Giuseppe Maria Lolli, restandovi trentaquattro anni.

Venne poi il famoso compositore d'opere comiche Domenico Fischietti, la cui tecnica e maniera veneziana accurata nella parte strumentale, non poté non essere notata da Mozart. L'ultimo maestro della Corte arcivescovile fu anch'esso italiano, il mantovano Luigi Gatti, che morì nel 1817, lasciando nelle sue molte opere i segni del passato rococò e del sorgente romanticismo. E con i rivolgimenti spirituali e politici del secolo nuovo cessarono la primazia o la presenza assidua dei musicisti italiani alla corte salisburghese. Dopo cento anni circa gli italiani sono stati richiamati a Salzburg, divenuta intanto illustre per aver dato i natali a Mozart. E le cronache d'oggi sono a tutti note.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, fasc. 3°, 1937.

E. FRANÇAIS: *Il segreto di Stradivari.* — B. DISERTORI: *Di alcuni strumenti di Stradivari.* — R. DUHAMEL: *Caratteristiche vocali delle emozioni e la loro utilità nel canto.*

La Rassegna Musicale. - Torino, giugno 1937 (uscita fine luglio).

I. PIZZETTI: *L'arte di Verdi: spiriti e forme* (dalla voce « G. Verdi » dell'Enciclopedia Treccani). — E. J. DENT: *La musica e la storia.* — L. DALLAPICCOLA: *Musicisti del nostro tempo, Vito Frazzi.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, giugno 1937. R. CASIMIRI: *G. Frescobaldi.*

Il Musicista. - Roma, luglio 1937.

LA DIREZ.: *Le opere nuove. — I sovrintendenti dei teatri.*

— agosto 1937.

A. GHISLANZONI: *Il discorso del cancelliere Hitler sull'arte moderna.*

Rassegna Dorica. - Roma, 30 luglio 1937. M. SAINT-CYR: *Direttori d'orchestra* (F. Stock). — A. BRUSCANI: *Sintesi chopiniana.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, luglio 1937.

E. MUCCI: *La processione del « Venerdi Santo » a Sezze.*

La Tribuna. - Roma, 29, 31 luglio; 4, 7, 11 agosto 1937.

I. PIZZETTI: *Il nostro teatro di musica.* (Cinque interessantissimi articoli che hanno i seguenti sottotitoli: Osservazioni in sede di bilancio; Le esumazioni; Le opere del

nostro tempo; Dal consuntivo al preventivo; Speranze?).

L'Unione Sarda. - Cagliari, 22 agosto 1937. P. C.: *Musicisti sardi nelle celebrazioni dell'ottobre* (Luigi Canepa e le sue tre opere).

FRANCIA

Revue Grégorienne. - Parigi, giugno 1937.

L. BROU: *Il ritratto di Giuda secondo la liturgia.* — J. GAJARD: *Nozioni sulla ritmica gregoriana.*

Le Ménestrel. - Parigi, 18, 25 giugno, 2 luglio 1937.

A. MACHABEY: *Il caso Beethoven.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, luglio 1937.

R. PRINCE: *Acustica delle sale di trasmissione.* — A. BENJAMIN: *Musica e film.* — J. WILGESS: *Il fagotto.* — J. PULVER: *Thomas Mace* (teorico inglese nato verso il 1650). — I. HOLBROOK: *I centri musicali di oggi: Vienna e Londra.* — B. CARRIT: *Musica cecoslovacca.*

Music and Letters. - Londra, luglio 1937.

J. WATERHOUSE: *G. Hopkins e la musica.* — H. FOSS: *W. H. Hadow.* (Ricordi personali degli anni di collegio). — W. MEL- LERS: *Il problema di Busoni* (Confronto delle musiche di Busoni con quelle di Bernard van Dieren e di Erik Satie, constatazione delle comuni qualità del senso dell'isolamento e dell'austerità, dell'onestà e dell'integrità, e dell'inevitabile ostilità a un ambiente che è nemico della delicatezza indispensabile alle arti). — J. WATSON: *Debiti di Beethoven a Mozart.* (Ricerca di reminiscenze). — P. GRADENWITZ: *Trasformazioni dello stile alla metà del Settecento.* (Tentativi di caratterizzare i centri dello sviluppo musicale verso il 1750, e i rispettivi contributi di Mannheim e della Germania meridionale, di Vienna, dell'Italia, della Germania settentrionale e centrale all'evoluzione dello stile preclassico viennese. Particolare riguardo alla cultura e all'educazione gesuitica).

Monthly Musical Record. - Londra, agosto 1937.

E. REYNOLDS: « Don Giovanni » e « Rigoletto ». — FRIEDHEIM: *Liszt e i suoi allievi.* — K. GEIRINGER: *Brahms e Chryssander.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, luglio 1937.

A. URACH: *Lo sviluppo della musica giapponese negli ultimi 40 anni.* (Augusto Junker è stato il pioniere della musica tedesca nel Giappone. Già allievo della scuola superiore di Berlino e membro della Filarmónica, recatosi a Tokio, ebbe un posto di insegnante nell'Accademia musicale di Ueno. Nel 1900 le orchestre giapponesi erano costituite da stranieri e da dilettanti. Il violino era il solo strumento straniero che godesse una diffusione. Ora si costruiscono violini e pianoforti. L'attività di Franz Eckert, che era stato chiamato alla direzione della cappella imperiale, e l'aveva accresciuta degli strumenti a fiato, fu utile anche all'orchestra di Ueno, dove quegli strumenti furono accolti. Dopo sette anni di lavoro riuscì all'Junker di eseguire pubblicamente il preludio del *Lohengrin* e il primo tempo dell'*Eroica*. Un suo allievo di composizione, Kosak Yamada, ha scritto la musica per il primo film tedesco-nipponico *La figlia del Samurai*. Dieci anni fa Korroye fondò la nuova orchestra sinfonica, la migliore che esista attualmente nel Giappone. Società corali si sono fatte esperte di *Lieder*).

W. DANKERT: *Il lied tedesco nella Svizzera.* — W. NOHL: *Schindler come scolaro di Beethoven.* — K. G. FELLEVER: *Come lavorava Puccini.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 25 giugno; 2, 9, 23 luglio 1937.

J. KRAUSE: *Canate di Bach.* — F. HERZFELD: *Weber.* — W. SACHSE: *Il tragico dell'accompagnatore al pianoforte.* E. WACHTEN: *La base religiosa di A. Bruckner.* — E. PETSCHNIG: *La tecnica del melodramma.* — W. SCHMIEDER: *Haydn copista.* W. KRIENITZ: *Musicisti in scena.* — K. HUSCHKE: *Cornelius e Brahms.* E. VALENTIN: *H. Sommer.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 20 giugno; 14 luglio 1937.

H. LABER: *La musica nazionale spagnuola e noi.* S. BRICHTA: *Bruckner e H. Wolf.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, luglio 1937.

P. RAABE: *Bruckner.* — A. SCHNEIDER: *H. Lemacher.* — R. PESSENLEHNER: *Il tesoro nell'Anello del Nibelungo.* — E. SCHMID: *A. Hoffmeister e la « Götterweiger Sonaten ».*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, luglio 1937.

Il fascicolo è dedicato a Beethoven. ERICH WINTERMEIER dichiara di scrivere non solo per sé ma anche in nome dei giovani musicisti tedeschi, di quelli che hanno avuto la fortuna di essere allevati non da puri musicologi, ma da musicologi e da artisti, per i quali Beethoven non è soltanto un oggetto di studio, ma anche un grande spirito tedesco. Non molti anni or sono si tentò di ridurre la sua grandezza, di escluderlo dai programmi dei concerti, di farlo apparire come il nemico del popolo e della razza. Uno scrittore ebreo non esitò a designarlo come un giornalista della musica. Ora, invece, la gioventù tedesca pensa altrimenti. Tuttavia fra i 33.000 compositori ora viventi in Germania — tanti ne registra una recentissima statistica — vi sono almeno dodici apostoli degni del culto di Beethoven.

ARNOLD SCHERING pubblica una lettera aperta a Ludwig Schiedermair, polemizzando su una recensione di lui al suo metodo di nuove interpretazioni beethoveniane. Lo Schering insiste sulla bontà e solidità delle proprie opinioni, sicuro che la scoperta di ulteriori schizzi e appunti di Beethoven gli darà ragione. Lo Schiedermair risponde contestando tale solidità, poichè non risulta provato che Beethoven abbia « posto in musica poemi stranieri ». Sullo stesso argomento polemizzano HANS PFITZNER, KURT SCHUBERT, WALTER ABENDROTH, FRANK WOHLFAHRT, e altri.

Völkische Musikerziehung. - Braunschweig, agosto 1937.

J. MÜLLER BLATTAU: *Il Volkslied tedesco in Alsazia.* — O. BRODDE: *Il volkslied politico.* — W. BERGMANN: *Pezzi di volkslied per pianoforte.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 luglio 1937.

H. DAVID: « Lulu » di A. Berg. — G. RAMIN: *L'esecuzione della musica per organo di Bach.* — W. TAPPOLET: *Dietrich Buxtehude e la settimana di Lubecca.*

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, luglio 1937.

F. MOSSL: *A. Bruckner nel Valalta.* — H. JACOBS: *Che cosa offre al profano l'ufficio liturgico?*



TEATRI

Spettacoli all'aperto

⊗ MILANO (Castello Sforzesco). — Ultime opere rappresentate: *Rigoletto* (maestro Berrettoni, Basiola, la Pagliughi, Sinnone, la Masetti Bassi); *Lohengrin* (maestro Failoni, Civil, la Gatti, la Nicolai, Manacchini, Mongelli); *Madama Butterfly* (maestro Cordone, Licia Albanese, Marcato); *Fedora* (maestro Podestà, la Baldini, Melandri, Conati, la Santini); *Traviata* (maestro Votto, l'Adami Corradetti, Merino, De Franceschi); *Cavalleria rusticana* (maestro Marzollo, Lina Bruna Rasa, la Colasanti, Ferraro, Fantoni) e *Pagliacci* (maestro Marzollo, la Morini, De Franceschi, Lattaro, Pozzoli e Gobbi).

Si è avuta anche una eccezionale serata di *Bohème* con Beniamino Gigli e per l'ultima di *Cavalleria* e *Pagliacci* è salito sul podio Pietro Mascagni, che ha anche diretto l'Inno a Roma di Puccini. Tanto l'illustre maestro livornese che Gigli furono vivamente acclamati.

La memorabile stagione si è svolta con un successo sempre crescente, sotto l'amorevole e fervida vigilanza del Federale Rino Parenti, al quale, l'ultima sera, venne fatto omaggio di una artistica anfora.

I risultati hanno superato tutte le previsioni e l'incasso complessivo è stato di L. 1.394.303, con una media serale di L. 41.000 invece delle L. 20 mila preventivate. Così pure, mentre si era previsto un pubblico di 8 a 10 mila persone per recita, in realtà si è avuta serialmente una media di 13 mila spettatori, che talvolta sono giunti fino a 20 mila.

Da notare, infine, che tutte le 10 opere in programma sono state rappresentate, in 34 spettacoli, con una regolarità e precisione che potrebbe servire di esempio ai teatri meglio organizzati.

⊗ MILANO (Carro di Tespi). — Pubblico numerosissimo è accorso alla massima manifestazione dopolavoristica lirica tenutasi al Mercato degli autoveicoli. Il maestro Vitale ha diretto *La Gioconda* (la Cigna, la Ulisse, la Palombini, Bagnariol, Franci e Baronti); *Rigoletto* (Manurita, Tagliabue, la Archi, Autori); *Aida* (la Jacobo, la Elmo, Augusto Romani, Battaglia, Inghilleri).

⊗ VERONA (Arena). — La stagione — diretta dal maestro Gui — si è inaugurata con *Metastefele* (Pasero, la Tassinari, Malpiero, la Dubbini, Nardi) che ha avuto una originale e discussa regia di Ebert. Ha seguito la *Tosca* (regia di Saxida) con la Cigna, il tenore Lugo che, vivamente acclamato, cantava per la prima volta davanti ai suoi concittadini, e Basiola. Come ultima opera si è rappresentata *Turandot* (ad una recita è intervenuto Gabriele D'Annunzio) con la Cigna, Luccioni, la Favero, Messina, Nardi ecc. Ammirata la scenografia di Fagioli.

⊗ ROMA (Terme di Caracalla). — Il maestro De Fabritius ha diretto *Lucia di Lammermoor* (con Toti Dal Monte e B. Gigli) e *Tosca* (con B. Gigli, la Scuderi e Montesanto). Il maestro Eberspacher ha successivamente presentato *Madama Butterfly*, protagonista la Dalla Rizza.

⊗ ROMA (Arena Impero). — Hanno avuto ottima accoglienza *Rigoletto* (maestro Santarelli, baritono Cavalli, Lucia Mero, Casavecchi) e *Barbiere di Siviglia* (maestro Eberspacher, la Graziosi, Passarotto, Neri ecc.).

⊗ TRIESTE (Castello di S. Giusto). — Si sono anche rappresentati — direttore Berrettoni — *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, trascritto dal maestro Alceo Toni, e *Cavalleria*

RECENTE SUCCESSO AL
COLON DI BUENOS AIRES

C. MONTEVERDI

L'ORFEO

Favola pastorale di A. STRIGGIO

Adattamento scenico in 1 Prologo, 3 Atti
e 5 Quadri di A. ROSSATO

Trascriz. ritmica, realiz. e strumentaz. di

G. BENVENUTI

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto " 3,—

EDIZIONI RICORDI

rusticana (con la Cobelli, Parmeggiani, Viviani ecc.). La stagione si è chiusa — presenti 20 mila spettatori — con il primo atto della *Norma*, scene della *Forza del destino*, l'Inno al sole dell'Iris e la Sinfonia del *Guglielmo Tell*, direttore il maestro Pais.

⊗ GENOVA (Campo sportivo). — Ultima opera rappresentata, *La Bohème*, direttore Capuana, principali interpreti Lugo, l'Adami Corradetti, la Romboli, Borgonuovo ecc.

⊗ S. GEMIGNANO. — Dopo la *Bohème* di Puccini (l'Armoli, Pratesi, la Saltamerenda, Cavallo), il maestro Corrado Benvenuti ha diretto — nuova per la città ed accolta con grande favore — *La Baronessa di Carini* di Giuseppe Mulè, con la Surano, Bova, la Saltamerenda, Daddò. Seguiva *Cavalleria rusticana*.

⊗ ALTRI SPETTACOLI ALL'APERTO. — *Lucia di Lammermoor* a SALSOMAGGIORE (maestro Podestà, la Capsir, Sinnone, Reali) e ad IMPERIA (maestro Braggio, la Frediani, Bandini, Nascimbene); *Andrea Chénier* a PORTO RECANATI (maestro Berrettoni, Gigli, la Pampanini, Basiola).

⊗ MILANO (Puccini). — Il maestro Lo Monaco ha diretto *Tosca* (la Sasso, Fazzini, Dimitri); *Lucia di Lammermoor* (la Frattini, C. Colombo e S. Colombo); *Gioconda* (con la Lucini) e *Traviata*, con la Frediani, Fazzini e S. Colombo.

⊗ RIMINI (Comunale). — Da registrare il caloroso successo di *Ginevra degli Almieri* di Peragallo che ha avuto pienamente riconfermato l'eccellente esito di Roma. Oltre una ventina di chiamate all'autore, al maestro Del Campo, alla Oltrabella, a Ziliani, Borgonuovo, Di Lello, Baracchi, la Salagarai ecc. Lo stesso Del Campo ha pure diretto *Rigoletto* (con Basiola e Lina Aimaro) e *Bohème* (con la Favero e Lugo).

⊗ MONTECATINI (Verdi). — Con la direzione dei maestri Mario Parenti e Gino Puccetti si sono date *Gioconda* (con la Cigna, Granda, Valentino), *Adriana Lecouvreur* (con la Oltrabella), *Madama Butterfly* (con la Pampanini), *Traviata* (con Gilda Dalla Rizza).

⊗ PESARO (Rossini). — Con molto piacere è stata riudita *La via della finestra* di Zandonai, sulle stesse scene ove era stata creata nel 1919. L'autore, presente, è stato assai festeggiato col direttore Gennai, con la Favero, la Casazza, la Lauri, Badioli e Autori. Completava lo spettacolo *Il Carillon magico* di Pick Mangiagalli, ch'è pure piaciuto moltissimo.

Il maestro Votto ha diretto allo stesso teatro *La Traviata* con la Cigna, Parmeggiani e Valentino, e *Tosca*, con la Cigna, Bertelli e Molinari.

⊗ CESENA. — Si sono rappresentate, direttore Berrettoni, *Tosca* (Lugo, la Roman e Ros-

si Morelli); *Cavalleria rusticana* (Granda e la Visciola) con *Notturmo romantico* (Granda e la Gatti). La recente opera dell'insigne direttore del nostro Conservatorio è stata accolta, anche a Cesena, con molto favore.

⊗ VIAREGGIO (Politeama). — Il maestro Fabbroni ha diretto *La Bohème* (tenore Traverso la Macchia, la De Stefani, Sciaqui) e *Rigoletto* (Valentino, la Mannucci, Bandini).

⊗ VARESE (Sociale). — La stagione — direttore Del Cupolo — si è inaugurata con *La Traviata* (la Capsir, Merino, De Franceschi). Ha seguito *La Forza del destino* (la Scacciati, Battaglia, Guicciardi).

⊗ ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — *Gioconda* a FAENZA, direttore Ino Savini; *Lucia di Lammermoor* a BOLOGNA (maestro Alvisi, la Pagliughi, Wesselowski, Togliani); *Bohème* ad ANCONA (maestro Mucci, la Pampanini, Wesselowski); *Butterfly* e *Wally* a FANO (direttore Capuana). *Tosca* a MANTOVA (maestro Benintende, Lugo, la Di Leo, Biasini).

⊗ MALESCO (Val Vigizzo). — Presenti le autorità della provincia e folto pubblico si è inaugurato il teatro all'aperto (ideato dall'accademico Ettore Romagnoli) di questo importante centro di villeggiatura. Si sono date due sue interessanti commedie, *Il Labirinto* e *Don Chisciotte*, che ricordiamo nella nostra rivista per le delicate musiche, danze e canzoni dello stesso Romagnoli, che le commentano e le accompagnano e che hanno avuto un fervido direttore nel maestro Piccinelli.

⊗ MUSICHE DI SCENA. — Assai apprezzata, a Venezia, quella di Pizzetti per il grandioso film *Scipione l'Africano*. Essa segue l'azione e ne rileva i punti di più grande significato e di maggiore drammaticità ed è di una perfetta aderenza allo sviluppo della vicenda ed ai caratteri dei personaggi. E' in prevalenza musica guerresca che spesso raggiunge effetti di sonorità possente. Il canto del popolo, e dei soldati, a quando incitatore, a quando traboccante d'orgoglio per la vittoria, dà poi luogo a delle superbe pagine corali, nelle quali si rivela ancora una volta la grande maestria di Pizzetti.

E' piaciuta anche la musica di Pedrollo per il corale *Madre* di Nando Tamberlani.

RECENTE SUCCESSO AL
FESTIVAL DI VENEZIA

G. FRANCESCO MALIPIERO

DE PROFUNDIS

per 1 Voce, Viola gran Cassa e Pianoforte
(124120) L. 5,—

EDIZIONE RICORDI

rappresentatosi a Como all'aperto, direttore il maestro Ugo Benvenuti Giusti. Dello stesso Pedrollo sono stati pure accolti con molto favore i commenti musicali all'azione della tragedia eschilea *I sette contro Tebe*, rappresentata a VICENZA.

© Anche quest'anno il successo di Toscanini a SALISBURGO (sul cui Festival riferirà il nostro corrispondente da Vienna, nella sua prossima lettera) è stato grandissimo, dirigendo *Falstaff* di Verdi (con Stabile protagonista), *I Maestri cantori* di Wagner e *Fidelio* di Beethoven.

"Orfeo", di Monteverdi al Colon di Buenos Aires

Un grande successo ha ottenuto al Colon di Buenos Aires (lo scorso luglio) l'*Orfeo* di Monteverdi nella trascrizione di Giacomo Benvenuti.

Interpreti dell'opera sono stati, oltre il baritone Galeffi, protagonista, la Conte, la Cesar, la Spani, la Velasquez, De Paolis, Palai, Lopez, Melnik e Romito. Regista Piccinato, maestro dei cori Terragnolo. La direzione del maestro Serafin è apparsa superiore ad ogni elogio.

L'esumazione del capolavoro monteverdiano è stata salutata dalla stampa con unanime entusiasmo.

Come preparazione all'*Orfeo*, il 21 luglio, nel Salone Bianco del Colon, il noto musicologo Ernesto De La Guardia ha dissertato su Monteverdi e sull'opera. Vari brani musicali furono cantati da Galeffi, dalla Spani e Melnik, accompagnati al piano dal maestro Serafin.

Tra le altre opere italiane che hanno avuto migliore accoglienza allo stesso Colon, direttore Serafin, ricordiamo l'*Aida* e *Tosca* con Lauri Volpi, il tritico *Lucrezia* (con la Caniglia), *Gli Uccelli* e *Maria Egiziaca* di Respighi; *Rigoletto* (Galeffi, la Carosio e Landi); *Falstaff* (protagonista Baccaloni).

Ottimo successo ha avuto pure la nuova opera *Siripo* del maestro argentino Boero, con interpreti due artisti connazionali (Mirassou e Marengo) e pure diretta col consueto zelo da Serafin.

RECENTE SUCCESSO AL
FESTIVAL DI VENEZIA

ILDEBRANDO PIZZETTI

DE PROFUNDIS

a sette Voci miste senza accompagnamento
(124101) Partitura L. 5,-

In vendita anche le Parti staccate

EDIZIONE RICORDI

CONCERTI

Il Festival di Venezia

La V manifestazione musicale della Biennale veneziana, organizzata quest'anno da Alfredo Casella, con la cooperazione di Mario Corti e del Sindacato dei Musicisti, si è svolta dal 6 e al 12 c. m. con sei concerti, dei quali tre di musica da camera, due orchestrali ed uno dedicato ai capolavori della Scuola musicale veneziana.

In quest'ultimo, sono stati eseguiti la *Sonata piano e forte* di G. Gabrieli, il *Concerto in sol min.* di Antonio Vivaldi nella revisione di Casella, per assolo di violino (Gioconda De Vito) e orchestra, alcuni squisiti pezzi vocali del Cinquecento (di D'Ana, di Pesenti, di Donato, di Monteverdi) tra cui quelli di Andrea Gabrieli per l'*Edipo Re* di Sofocle, integrati ed orchestrati da Liuzzi. Ottimi interpreti furono per la parte vocale il Gruppo corale triestino del D.L., diretto dal maestro Illersberg, e per quella strumentale l'orchestra sinfonica veneziana diretta da Mario Rossi.

Nel primo dei tre concerti di musica da camera ebbero pienamente confermato il precedente successo della Mostra di Roma, *Biribà occhio di rana* di L. Rocca (baritono Inghilleri e Quartetto del Gruppo strumentale italiano) e *Sonatina* di Renzo Massarani, per violoncello e pianoforte (Amfiteatrof e la Puliti Santoliquido).

Piacquero anche, in prima esecuzione: tre *Liriche* di Labroca, ispirate e solidamente costruite (interpreti la Fioroni e Favaretto); un frammentario ma misurato *Sestetto* per flauto e quartetto d'archi (Pizianti e il complesso Poltronieri) di E. von Borek; alcune composizioni pianistiche (M. Horszowski) del recentemente scomparso Szimanowsky ed il *Trio* dell'americano Roy Harris, interpretando il quale il Trio Casella seppe vincere le molte difficoltà di tecnica e di ritmo della composizione.

La successiva serata ebbe a direttore di un'orchestra da camera il giovane Nino Sanzogno, in un programma di assolute novità, tutte bene accolte.

Il *Divertimento* di Larsson è apparso elegante, ma alquanto accademico. *Morte e Deificazione* per voce (la Vivante) e 11 strumenti, due liriche di Veretti ispirate alle Bucoliche di Virgilio, sono piaciute per i commossi recitativi e per gli ariosi spunti melodici. Il *Concertino* per arpa, quartetto e tre clarinetti, di Castelnuovo Tedesco, di bella musicalità, specie nell'Adagio centrale, ha permesso all'arpista (l'Aldrovandi) di sfoggiare tutta la sua bravura.

Le *Tre Lodi* per voce (la Vivante) e orchestra da camera, hanno rivelato nell'arte dell'autore (Dallapiccola) un nuovo e più com-

COLLOQUIO

Poesia di
ADA NEGRI
(dal volume *I canti dell'isola**)

Musica di
Enzo de Bellis
(1935)

CANTO *Allegretto*

Pianoforte *Allegretto*
pp leggero e limpido

Chiesi all'al - ba

Per quale prodigio ti sei sve - gliata co - sì se - re - na? Sorel - la - ri -

pp dolce pp

- spo - se - sta not - te dor - mi - vo ac - canto alla lu - na

pp delicato

(*) Per gentile concessione della Casa Editrice "A. Mondadori",

Proprietà riservata.

pie - na Per quale ce - leste co - man - do co - si

poco più

pp *mf*

fresca riprendi la stra - da? So - rel - la - ri - spo - se - sta -

pp *pp dolce*

- notte io mi tuf - fa - vo nel - la ru - gia - da.

dolciss.

Chites - se ne l'om - bra do - cie - li i tuoi ve - li di pal - li - do ar -

Pma brillante

- gen - to? U - na stellina i - gno - ta la più pic - cola del firma -

pp *mp*

- men - to. Così er - rammo pel mon - te,

pp *f*

can-tan-do, empiendo di fiori le ma-ni.

p *pp lontano*

A un tratto ella sparve nel so-lo per tor-nare più

pp *mf*

bel-la do-ma-ni...

rall. molto *delicatissimo* *pp* *ppp*

pleto orientamento. Non senza commozione è stata applaudita la *Serenata* in tre tempi per nove strumenti di Salviucci, morto pochi giorni or sono. Udendo questo lavoro si è avuta una nuova prova delle possibilità dell'A., così prematuramente troncate.

Da ricordare, infine, una bella *Fantasia baltica* di De Falla, per solo piano (Scarpini).

Molte novità anche nell'ultimo concerto di musica da camera, diretto da Mario Rossi: *Due invenzioni* per pianoforte (l'autore) e piccola orchestra di Gino Gorini, la prima di forma lineare, l'altra d'un ritmo incisivo; *Due Liriche* di Tagore, di ampio respiro e dallo stile severo, di Alfano, per soprano (l'Anzellotti) e nove strumenti; la *Suite* in quattro tempi, per 7 strumenti (Gruppo strumentale viennese) di Schönberg, irta di complicazioni armoniche; il *Concerto* di Mortari, per quartetto d'archi (complesso Poltronieri) con accompagnamento d'orchestra, che si svolge in un'atmosfera di romantica serenità.

Già eseguite a Roma, furono di nuovo assai applaudite *Tre Liriche*, di poeta ignoto del 600, musicate dal Castagnone, che vinsero uno dei premi all'ultima Rassegna nazionale di musica. Ottima interprete la Vivante.

I due concerti di musica sinfonica inaugurarono e chiusero le serate del Festival. Nel primo, diretto da Previtoli, è da segnalare innanzi tutto il vivo successo di due composizioni di giovanissimi autori: *Concerto* per pianoforte e orchestra del parigino J. Françaix (che sostenne con molta bravura la parte pianistica) e *Canti di operai lombardi* dell'italiano G. A. Gavazzeni. Composizione ariosa, piena di sole, dall'ampio periodare, quest'ultima; sottile e divertente, con giochi di timbri, intrecci di ritmi e spunti di fox, l'altra. Piacquero pure *Pagine di Ramon* (Senos) di Jachino, variazioni orchestrali dalla cantabilità splegata e bene impostate contrappuntisticamente.

Completavano il programma due lavori di autori stranieri: *Musica* per strumenti a corda, celeste e batteria di Bartok, di intenso sviluppo tematico e ricca di trovate strumentali; e la *Suite Lieutenant Kijé* (tratta dalla musica dell'omonimo film) di Prokofieff, di sapore selvatico tra il faceto ed il serio. Notevole la parte del baritono, sostenuta dall'Inghilleri.

Nell'ultimo concerto del festival piacquero particolarmente i due bellissimi *De Profundis* di Malipiero e di Pizzetti, che i due autori si dedicarono reciprocamente. Il primo per voce di soprano, che vi predomina (la Vivante), per viola (Michieli) e pianoforte è tutto soffuso di una sentimentalità nobile e profonda; l'altro di Pizzetti, per voci sole (il coro triestino, diretto dal maestro Illersberg) è di una religiosità altamente umana e d'una corallità classica e commossa. Il pubblico fu con-

quistato dalla emotività delle due composizioni e di quella di Pizzetti volle la replica.

La *Suite provençale* di Milhaud, che pure la dicesse, tratta da un canzoniere del 700, dimostra ancora una volta come l'A. sia pittorresco e sgargiante strumentatore e armonizzatore. Pieno di slancio è apparso il *Secondo* concerto, per pianoforte (Marcella Mayer) e orchestra, di Rieti in tre tempi continui. Dalla suite di balletto, *Envol d'Icar*, del giovane e già celebre Markevitch, traspariscono sensazioni di vita, di atti, di ascese, di catastrofi, impregnate di poetica fantasia. Del suo personalissimo temperamento musicale egli dette anche prova nel dirigere il suo lavoro.

Ammirevole per la tecnica smagliante e per il gioco dei ritmi, ma non ricco di idee e abbastanza prolisso, trasportato dal teatro nel concerto, il *Jeu de cartes* di Strawinski, da lui stesso diretto con mimica vivace.

A tutte le serate han partecipato un pubblico eletto e cospicue personalità, dalla Principessa di Piemonte (nelle due ultime udizioni) al Duca di Genova, al comm. De Pirro, in rappresentanza del Ministero ecc.

Ottime tutte le interpretazioni, da parte dei singoli direttori, dei complessi orchestrali e corali e dei solisti.

MILANO

PIAZZA BELGIOIOSO. — Lo scorso luglio si è avuto l'ultimo concerto vocale strumentale, diretto dal maestro Berrettoni, con la partecipazione di Beniamino Gigli, vivamente acclamato, della Pagliughi, della Masetti Bassi, di De Franceschi ecc.

Il 2 settembre vi è stata una eccellente esecuzione della *Piccola Messa solenne* di Rossini, direttore Alceo Toni, il quale, dimostrando di avere studiato a fondo il lavoro, ne ha saputo mettere in evidenza i molteplici pregi; solisti l'Arangi Lombardi, la Nicolai, Civil e Pasero. Affiatato il coro, ben preparato dal maestro Ruffo.

ROMA

BASILICA DI MASSENZIO. — Gli ultimi concerti dello scorso luglio hanno avuto a direttori: Sergio Falloni (Smetana, Pizzetti — brani della *Pisanella* —, Beethoven, Rossini); Bernardino Molinari (Rossini, Schubert, De Falla, Wolf-Ferrari, Mendelssohn, Salviucci — *Sinfonia italiana* —, Bach-Respighi — *Passacaglia* — ecc.); Vincenzo Bellezza (Rossini, Rimski Korsakov, Mulè — *Largo* —, Alfano *Recitativo e Rondò* — ecc.); Mario Rossi (Beethoven, Mozart, Casella — *Serenata* per piccola orchestra —, Wagner, Rossini, ecc.).

In agosto ha diretto altri due concerti Bernardino Molinari (Haydn, Debussy, Giordano, Boccherini, Paganini, Rossini, Ciaikovski, Vivaldi, Barbara Giuranna (*Decima Legio* che

ha avuto le stesse calorose accoglienze dell'Augusteo). Inoltre, si sono avvicendati sul podio i maestri: Baroni (Haydn, Respighi — *Gli uccelli* —, Catalani — *A sera* —, Mancinelli — *Fuga degli amanti a Chioggia* — ecc.); Votto (Rossini, Dvorak, De Falla, Wagner); Coppola (Albeniz, Franck, Sonzogno — *Tango* —, Strauss ecc.); Max Reiter (Rossini, Brahms — *Quarta sinfonia* —, Rossellini — *Canti di marzo* —, Strauss, Beethoven — *Ouverture Egmont*).

Pietro Mascagni ha chiuso la lunga stagione, comprendendo nel programma un suo *Minuetto lento*, assai piaciuto, l'Intermezzo del *Silvano*, la *Danza delle Ondine* di Catalani ecc.

TRIESTE

⊗ Tra le udizioni sinfoniche della scorsa estate è da ricordare un concerto wagneriano diretto da Werner Wolf nel Castello di San Giusto, con la cooperazione di Lotte Burck e del basso Mongelli.

PESARO

⊗ Al Corso musicale per stranieri, nel R. Liceo di Musica, ha tenuto il discorso inaugurale l'accademico Lucio D'Ambra, parlando sul tema *Musicalisti veduti da un romanziere*, commentando la vita di Rossini, di Chopin, di Schumann e di Verdi. Si sono avute, inoltre, applaudite conferenze di Andrea Della Corte (*Super sentire Rossini*), di Guido Pannain (*Vedute sulla musica moderna*), di Fausto Torrefranca, di Fernando Liuzzi, dell'on. I. Cappa e di Mario Corsi.

Interessanti anche i concerti, tra cui quello diretto da Amilcare Zanella, con orchestra di 60 professori ed ottimi solisti.

TORRE DEL LAGO

⊗ Anche quest'anno, a cura del D. L. si è avuta una riuscita commemorazione di G. Puccini con due concerti di musica pucciniana tenuti nel piazzale prospiciente la sua villa, il primo, ed all'Eden di Viareggio, causa il cattivo tempo, il secondo. Ha diretto il maestro Pace, apprezzati solisti la Visciola, l'Albanese, la Romboli, il tenore Malipiero, il baritono Borgonuovo. Ha pronunciato il discorso commemorativo Giuseppe Adami, amico fraterno di Puccini, del quale ha lusingato la figura rievocando le tormentate vicende della sua vita ed esaltando la sua musica tessuta di umanità e di poesia.

Hanno assistito alla serata la figlia del maestro, signora Fosca, e molte personalità.

PALERMO

⊗ L'Ente Autonomo Teatrale ha offerto quattro riusciti concerti sinfonici al Politeama Garibaldi, diretti dai maestri: Antonio Guarnieri (Rossini, Wagner, Martucci — *Notturmo e Novelletta* —, Beethoven — *la Quinta*); Franz

von Hoesslin (Strauss, Viotti — *Concerto in la min.* per violino e orchestra, applaudita solista Pina Carminelli —, Wagner, Brahms); Sergio Failoni (Rossini, Smetana, Grieg — *Concerto in la min.* per pianoforte e orchestra in *mi*, in cui si distinse la pianista Pina Pitini —, Beethoven); Willy Ferrero (Vivaldi, De Falla, Respighi — *Ottobrata*, da « Feste romane » —, Zandonai — *Cavalcata*, da « Giulietta e Romeo »).

VARIE DALL'ITALIA

⊗ Nel Parco del Casinò di PALLANZA si è svolta la Festa delle canzoni vecchie e nuove, alcune inedite, interpreti i tenori Valdemaro e Anglieri, le soprano De Barbieri e De Carlo.

⊗ Anche il secondo concerto dell'Orchestra Labronica, diretto da Emilio Corona, ha avuto buona accoglienza a LIVORNO. Interessante il programma.

⊗ Un bel concerto hanno dato le Istituzioni Dopolaristiche di VERONA e provincia, all'Arca, direttore il maestro Ugo Pallaro.

⊗ Ad una serata all'aperto ad ANCONA, hanno avuto calorosi applausi Beniamino Gigli, la figlia Rina, il baritono Platania, la mezzo soprano Vitali, la banda di Recanatì ecc.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ Il maestro Toscanini ha avuto un trionfale successo al Festival di SALISBURGO anche nella *Messa da Requiem*.

⊗ Allo stesso Festival si è assai distinto il violinista Enrico Pierangeli, che ha eseguito, con l'orchestra diretta dal maestro Paumgartner, il *Concerto in la magg.* di Mozart.

⊗ Vivo successo ha avuto a VIENNA la *Sonata in sol magg.* per violino e pianoforte di Leone Sinigaglia, della quale leggiamo un'ottima critica nell'autorevole « Neue Freie Presse ».

⊗ Sotto gli auspici del Music Festival di HASLEMERE la dottoressa Elisabeth Luin ha tenuto una interessante conferenza, su G. B. Pergolesi, accompagnata dalla proiezione di fotografie raccolte da essa e riproducenti vari manoscritti del compositore.

⊗ Un grandioso concerto, organizzato dalla Ambasciata d'Italia per le Opere Assistenziali, ha diretto il maestro Serafin al Colon di BUENOS AIRES. Vi hanno partecipato anche la Cagniglia, la Marengo, la Reggiani, Lauri Volpi, Landi, Galeffi, Baccaloni e Vaghi.

Nella stessa città ha avuto luogo una riscrittissima udizione, organizzata dalla Casa Ricordi, del pianista Rodolfo Barbacci il quale ha eseguito con bravura composizioni di autori moderni italiani.

⊗ Il pianista Mario Rossi ha dato vari concerti, sotto gli auspici della Dante Alighieri, in

BRASILE (Rio e S. Paolo), in URAGUAI (Montevideo) ed in ARGENTINA (Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, La Plata).

A Montevideo, Rosario e Buenos Aires ha suonato il *Concerto in Do min.* di G. Piatì e quello in *re min.* di G. S. Bach, entrambi per piano e orchestra. Tra le composizioni per solo piano, da lui eseguite, vanno ricordati *Tarantella e Tema con Variazione* di Martucci; *Danze d'Olaf* di Pick-Mangiagalli e *Passacaglia* di Frescobaldi-Respighi.

CORRISPONDENZA DALL'ESTERO

Lettera da Parigi

La stagione musicale 1936-1937 ha trovato, in occasione dell'Esposizione, un prolungamento internazionale alquanto pleorico. Orchestre ed artisti stranieri di ogni qualità e colore hanno sfilato in pieno luglio. Se questa valanga di musica, cosa non facile, avesse risposto a concetti unicamente artistici, non sarebbe certamente mancato l'interessamento. Purtroppo non fu così. L'eccessivamente numeroso Comitato che presiede alle feste teatrali ed artistiche, ha invitato, forse, con molta cortesia, ma certamente con poco criterio d'arte e alquanto politico degli elementi esotici e poco interessanti.

Il pubblico si è presto stancato dell'esotico campionario che gli presentavano. In mezzo a tanto voluto internazionalismo trionfarono i... « portoghesi » col noto risultato finanziario. Naturalmente non mancarono eccezioni. Ma si trattò di orchestre o artisti abituati al successo parigino.

I Filarmonici di Vienna trionfarono diretti da Bruno Walter. Nel secondo concerto il pubblico acclamò giustamente i coristi di Stato. L'esecuzione dello *Stabat Mater* di Palestrina e del *Requiem* di Mozart fu delle più poeticamente e tecnicamente perfette che si possano udire. Anche l'Orchestra filarmonica di Berlino con W. Furtwängler ottenne il solito successo per quella precisione e dinamica che sono le sue caratteristiche. Tali qualità non bastarono però per vincere l'abituale indifferenza del pubblico che ascoltava le *Variazioni sopra un tema di Mozart* di Reger. L'Orchestra di Stoccolma diretta dal Nils Gréவில்lius piacque anch'essa per quelle qualità dinamiche che sono abituali nelle orchestre del Nord sovente prive, d'altra parte, di quella finezza e sensibilità di espressione e di colorito che si riscontrano nelle orchestre francesi quando — cosa non usuale — si decidono a voler provare. Il programma prettamente scandinavo

non presentò certamente interesse di novità: musica ben costruita, serena, le cui fonti sono facilmente riconoscibili. Piacquero maggiormente *Ouverture de Concert* di Lars Erik Larssen e *Viaggio in America* di Hilding Rosenberg.

Giorgio Enesco, favorito dei parigini, sia come violinista che come autore, ha diretto dei concerti di musica rumena. Nulla di rimarchevole. Qualità ritmiche sovente piacevoli. Manca, quasi sempre, l'ispirazione e l'originalità. Alla seconda battuta si indovina se l'autore ha studiato in Francia oppure in Germania.

Fra le prime esecuzioni noterò l'Oratorio profano *Pax* di Giorgio Dandelot. Le intenzioni dell'autore sono certamente generose. Ma è pericoloso fissare lo sguardo troppo in alto. Lo stesso dirò di G. Migot per il suo Oratorio *Le Sermon sur la montagne*. Seguendo in fondo le orme di Scriabin che ne tentò senza risultato l'applicazione nel suo *Prometeo*, Florent Schmitt ha allargato il problema dell'intervento della luce, componendo per l'Esposizione *La fête de la lumière*. Questa musica doveva sincronizzarsi colle luci delle fontane e coi fuochi d'artificio dell'Esposizione. Tentativo anticipatamente sbagliato, benché la fortuna possa talvolta aiutare l'audace. Tutte le orchestre dell'universo riunite non avrebbero potuto coprire il rumore delle luci di bengala, dei razzi e mortaretti. Bisognerà riudire questa musica, abolendone lo scopo che voleva raggiungere! Florent Schmitt è rimasto, benché ora accademico, il musicista ardito, sempre alla ricerca di nuove direttive.

La S.I.M.C. ha organizzato parecchi concerti in occasione di uno dei soliti congressi. Come a Venezia, anche qui fu poca la musica che passò osservata. Ci fu una epoca non facile ai giovani. Oggi pare che basti esserlo per figurare sui programmi. Gli atonali sono decisamente in ribasso. I neo-classici, troppo volutamente antiromantici, credono al loro prossimissimo avvenire.

Eppure vincerà come sempre l'individualista libero di concetti e preconconcetti, refrattario ad incatenarsi a camarille di auto-incensamento.

In questi concerti non emersero certamente i più giovani. Non ci furono rivelazioni. In prima linea citerò la *Sinfonia concertante* di Szymanowsky. La parte del pianoforte si amalgama in modo interessante al colore orchestrale. V'è in tutta la *Sinfonia* una simpatica musicalità senza troppa astruseria né inutili sviluppi. Si sa che ritmo e colorito sono le qualità maggiori dello Szymanowsky, la cui scomparsa rattrista tanto i polacchi. Qualche ricordo chopiniano non disturba perchè ne conferma anche maggiormente l'origine nazionale.

Un concerto fu tenuto dalla meravigliosa Banda della Garde Republicaine. Dopo qualche trascrizione abilissima si è applaudita l'*Introduzione Corale e Marcia* di Casella che a

Parigi conta numerose simpatie. Piacque anche *Cancion y Movimiento de Baile* di E. Lovreglio, musicista italiano che ha scritto questa musica spagnola in Cina! È composizione abile, piena di vita, di un colorito smagliante. Vorrei riudirla trascritta per orchestra.

All'Opéra si è data *La Samaritaine*, musica di Max d'Ollone. Questo soggetto non manca certamente di atmosfera musicale. Il guaio è che i versi del Rostand, alessandrini dalla cadenza insistente, sono per se stessi già troppo musicali e direi musicati. Quel non so che di più verbale e brillante che non realmente poetico e profondamente sentito, ch'è nell'arte abile del poeta, sbarra l'andamento scorrevole della musica. Anche altri musicisti furono intralciati dal testo prezioso del Rostand.

Si aggiunga che certi meriti di tale preziosità si perdono, non giungendo all'udito del pubblico, perchè spesso soffocati dalla musica che diventa un'inutile e semplice sottolineamento. A me, personalmente, dà ai nervi quel baritono-Gesù. Mi domando con religioso terrore, come si farebbe a fischiarlo. Se si devono lodare le difficoltà superate, occorre però lodare *La Samaritaine*, poichè la musica è sincera e non v'è la detestabile ricerca dell'originalità ad ogni costo. Si sa che in tale materia, il proverbio « chi cerca trova » non è più esatto di tanti altri, dalla filosofia facilona.

Ai Champs Elysées abbiamo avuto una stagione speciale dedicata ad opere comiche (definizione che resterà sempre assai vaga) in un solo atto. Si cominciò con *L'Écossais de Chatou* dal soggetto realmente troppo scemo. La musica, lavoro giovanile del delizioso Leo Délibes, mi fa pensare che sarebbe opportuno riammettere altre sue opere; fra le altre quel gioiello tipicamente francese ch'è *Le Roi l'a dit* lasciando dormire lavori artisticamente non maturi come *L'Écossais*.

La Venitienne, musica di Jean Rivier, non manca, nel soggetto, di galezza e avrebbe richiesto una mano musicale più leggera. Vi sono troppe intenzioni specialmente orchestrali, che, però, servono unicamente ad appesantire il lavoro.

La Poule Noire è un'operetta con pretese d'opera buffa del maestro Rosenthal, musicista esperto. Con un libretto più originale egli avrà certo maggior successo, perchè possiede delle qualità essenziali. Il lavoro a mio giudizio più riuscito fu *La véritable histoire du Docteur* del maestro Maurice Thiriet. Vi sono dei difetti, fra i quali primissimo l'orchestrato dal colorito ravellano troppo pieno, cioè la negazione di quello che dovrebbe essere, se si premette e desidera che il testo possa essere compreso. Ma innegabilmente c'è del talento, il quale si osserva anche ne *Le Bourgeois de Falaise*, opera comica in un atto scritta anteriormente dallo stesso Thiriet. Qui, i difetti sono natu-

ralmente anche maggiori, coll'aggravamento di un libretto insulso.

Il libretto di *Les Invités* opera in un atto (per fortuna!) e punto buffa del Harsanyi, potrebbe consigliare il pubblico ad abbandonare la sala appena alzato il sipario. Assistere a fatti privati, e quasi intimi, di due coniugi è sempre prova d'indiscrezione. È vero che anche la musica non scherza in materia d'indiscrezione. Essa s'impadronisce violentemente delle nostre orecchie e ne fra strazio. Uscendo dal teatro mi venne voglia di abbracciare gli autisti, pel conforto che mi dava il dolce suono dei loro « clackson ».

Sempre sulla falsa riga dei famosi balli russi, purtroppo senza Djaghilew e Bakst, abbiamo visto sfilare i corpi di ballo di due mondi. Ormai si balla su tutte le musiche e sui soggetti più svariati. Bluff e snobismo applicati alla moderna acrobazia, con pretesa di tornare agli usi dell'antica Grecia. Il corpo di ballo Vic-Wells di Londra conserva una certa tradizione che si è manifestata nei famosi e non peregrini *Patineurs*, tolti dal *Profeta* di Meyerbeer. Pensare che i nostri nonni si entusiasmarono a questa stupidissima musica!

Per fare probabilmente contrasto ci fu il balletto *Scacco matto* in cui Amore e Morte giocano a scacchi. Qui la musica per riuscire moderna si accontenta della troppo nota cacciona obbligata. Anche i Danesi ci hanno invitato un corpo di ballo, in cui trionfa un provincialismo alquanto convenzionale. Nel programma figurava il ballo *Napoli* con musica di Niels Gade e Co. Un pasticcio, e nulla di vulcanico.

I « balletti » di Filadelfia passarono inutilmente l'oceano. Il maestro Gaubert ha allargato abilmente le sue *Inscriptions pour les Portes de la Ville*, una Suite già eseguita al Conservatorio, adattandola al soggetto proposto dal Maître de Ballet Serge Lifar: *Alexandre le Grand*. Il Lifar ha visto grande, perchè si tratta niente meno che dell'intera epopea di Alessandro. Il successo è stato vivissimo. Altro ballo dell'instancabile Lifar è stato *David Triomphant*. Ho letto degli articoli scritti con tale serietà sull'arte sublime dell'autore che mi domando se il cervello non abbia talvolta la possibilità di scendere nei piedi sragionanti. Nell'entusiasmo di uno Stendhal pel famoso Viganò v'era qualche cosa di pittore-scamente simpatico. Qui siamo in pieno e semplice snobismo moderno. La musica del maestro Rieti non è fra le cose sue migliori.

Vivissimo successo, dovuto specialmente alla popolare e graziosa Yvonne Printemps, hanno ottenuto *Les trois valse* di Oscar Strauss, che avrebbe potuto e dovuto servirsi anche meglio del genio dei suoi predecessori — non parenti.

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CESARI GAETANO — *Scritti inediti*, a cura di Franco Abbati. (Soc. An. Carisch, Milano) (pag. 264).

Davanti alle pagine che uno scrittore lascia inedite, come davanti agli epistolari, sorge la domanda: Sono da pubblicare? Il più delle volte si risponde di sì, e i propositi o il riserbo dello scomparso vengono trascurati nella considerazione che anche gli scritti e le notizie, se mai, minori recano un utile complemento alla conoscenza del pensiero, degli studi, infine della persona già luminosa e pregiata.

Questa considerazione vale anche per i dodici capitoli, quaderni, conferenze, prolusioni di Gaetano Cesari, che l'Abbati ha scelto fra le molte carte di lui e pubblicato, accompagnandole con una biografia della sua nobile vita e dell'assidua laboriosità musicologica. Sono infatti scritti minori, questi, nel confronto con i saggi storici che assicurano al Cesari stima e onori internazionali, e qualcuno reca opinioni personali, e qualche altro mostra il metodo della ricerca o della compilazione o dell'assorbimento, variando poi il tono dell'esposizione secondo la destinazione del lavoro, cioè un futuro libro o un discorso per colti o per profani.

Come ogni serio studioso, il Cesari aveva cominciato, e per più tempo continuò, trattando un limitato e quasi intatto campo, quello del Quattro, Cinque e Seicento profani. Son ancora oggi i suoi studi preclari. Poi il desiderio e la necessità di conoscere bene le epoche vicine, le forme derivate e le nuove, gli obblighi dell'insegnamento e della critica quotidiana che impongono una scienza e un'esperienza numerose, quante le occasioni sorgenti imprevedute, infine la tendenza umanistica alla comprensione dei complessi fatti dello spirito artistico, lo condussero e guidarono fuori del campo prediletto. L'esser bene informato, aggiornato, dignità questa dell'uomo di cultura, divenne l'aspirazione e la norma sua costante e urgente.

Ecco i suoi quaderni. Alcuni, zeppi di nomi, di date, di citazioni, di riferimenti, risentono dicevamo, della compilazione in una ricca biblioteca, fra testi antichi e moderni, musiche, trattati, storie, dove l'occhio esperto sa scegliere il dato più sicuro e interessante, distinguere la certezza dall'imprecisione, chiarire i dubbi, confrontare e polemizzare. Così *L'essenza della musica e il valore formativo. Le fonti del pensiero musicale latino e medioevale. La musica vocale in Italia dalle origini al secolo XVII*, in cui si ritrovano notizie, osservazioni, classifiche già lette nelle *Lezioni di storia universitarie. Gli strumenti dall'età romana al Rinascimento italiano*, uno studio che sarà stato utile alla prefazione del volume illustrato del Kinsky. In questi capitoli gli elenchi son ben aerati, la soda cultura ravviva le constatazioni, un alto carattere di probità domina il discorso e tende ad elevare lo spirito dell'ascoltatore. Tal volta l'esposizione sembra prematuramente stroncata, quasi che la durata della conferenza non consentisse l'esaurimento del vasto tema. Tal'altra il manoscritto, destinato alla lettura e forse all'ampliamento orale, traslascia citazioni, che certamente saranno avvenute, come di notissime frasi del Carducci negli *Albori della musica strumentale*.

Anche si rileva da parecchie note a piè di pagina che gli scritti, lasciati da molti anni nelle cartelle, non furono più riveduti da lui. Infatti alcuni dati biografici di musicisti e di musicologi ripetono inesattezze che i più recenti lessici han potuto correggere o aggiornare. Egli sarebbe stato in ciò solertissimo. La ricchezza delle informazioni, la sagacia della scelta, il gusto di penetrare il momento storico, di far chiare le intenzioni dell'artista e dello storico e la corrispondenza delle arti e le reazioni dell'ambiente, appaiono anche nelle pagine sulla *Suite*, la *Sinfonia*, il *Trio con pianoforte*, il *Quartetto*, la *Letteratura pianistica*, riassuntive ed elaborate. Sieno o no state ascoltate nelle aule degli istituti di cultura, testimonianze di una vita dedicata alla cultura e di una coscienza rettilissima, le quali fanno onore anche alla critica giornalistica, queste lezioni o conferenze saranno ancor oggi lette e con molto profitto, e non soltanto dai profani.

GAVAZZENI GIANANDREA — *Tre studi su Pizzetti*. (Pag. 216). (Emo Cavalieri, Como).

Intorno al Pizzetti è sempre viva l'attenzione dei critici e degli esteti. Le musiche sue recenti e le meno recenti, i problemi d'arte da lui discussi e a suo modo risolti, son frequentemente l'argomento di articoli nelle rassegne, di volumi, di citazioni e di riferimenti nelle polemiche sulla musica moderna. Alla bibliografia pizzettiana contribuisce il Gavazzeni, che fra i giovani studiosi dell'arte musicale si mostra uno dei più seri e acuti. Egli ha raccolto tre saggi, uno sulla « musica e poesia nelle liriche vocali », uno sulle composizioni strumentali da camera, un altro sulle sinfoniche, notevoli per la riflessione, l'esame, l'esposizione, anche per la sensibilità e freschezza.

Trattando delle relazioni della musica con la poesia, dice che per meglio lumeggiare il carattere precipuo e personale di queste composizioni sarebbe più chiaro, nella critica e nell'analisi, « definirle piuttosto che liriche o canzoni (le quali definizioni appaiono più a posto nei riguardi delle declamazioni impressionistiche e del vero e proprio lied) piuttosto che sotto tali improprie denominazioni, distinguere i brani vocali di Pizzetti come arie. Infatti al carattere ampio ed elastico dell'aria si può attribuire sia la strofa di quartina o di terzina poetica dei *Tre Sonetti del Petrarca*, come il frammento tutto teso in un solo respiro musicale del canto di Saffo *Oscuro è il ciel*. Ad approfondire i rapporti tra musica e poesia bisogna però rilevare che tale identità sicura delle singole arie non si può dire soltanto musicale, poggiata cioè su ragioni riguardanti esclusivamente la natura del pezzo di musica, più o meno raggiunto sia il suo valore.

« Quasi sempre, legato al lineamento musicale, rimane, nei riguardi delle singole identità, un verso del testo, una parola isolata, magari la voce di un verbo, il nome di un paese sconosciuto e leggendario, un brusco richiamo, una conclusione tronca e impreveduta del discorso. E tutto quello insomma che nella poesia la musica ha assorbito e, attraverso l'evocazione sonora, raffiora di tanto in tanto con un accento che non appartiene più ormai alla stesura poetica. Un accento che ha ricevuto da una inflessione della voce cantante o da un accordo o da una modulazione impreveduta, un suo colore nuovo e definitivo, per il quale la musica ha davvero aggiunto, come una sigla prepotente, tutto quello che mancava in origine al frammento della poesia ».

Delle opere strumentali nota che esse possono « concretarsi secondo quell'assolutismo unitario che ne eleva l'importanza, così da non concedere differenze o discordanze, in quanto ad integrità di spirito e linguaggio, tra

il tempo d'una sonata, l'atto di un dramma, la pagina di un'aria vocale. Per questo la formazione e lo sviluppo dello strumentalismo pizzettiano si valgono di un coefficiente totalitario riguardante l'intera figura del musicista; e non, come spesso avviene, di evoluzioni formali legate a quella che viene definita come tecnica sonatistica o proprietà di stile strumentale. Infatti non si può oggi pensare a collocare criticamente entro un ambito generico e comune le *Sonate* o i *Quartetti* pizzettiani, ma bensì siamo invece portati a constatare come appunto la considerazione critica abbia raggiunto quella fase conclusiva che induce a riconoscere la *Sonata* per violino, la *Sonata* per violoncello, il *Trio*, il secondo *Quartetto*, donando a ciascun lavoro una ben netta importanza singola, che sta in luogo di un'altra di indole collettiva, in questo caso del tutto fuori di luogo. E per indole collettiva s'intende alludere all'idea che in certi musicisti induce a considerare un gruppo di sonate o trii o quartetti come una ramificazione indipendente di una data produzione, da osservare nel suo assieme ».

Studiando poi quale sia il germe dell'ispirazione pizzettiana, quali sieno i rapporti suggestivi del mondo e dell'immaginazione con l'opera d'arte, osserva: « Si può affermare, riguardo ai lavori orchestrali di Pizzetti maggiormente legati ad un riferimento estraneo l'esistenza di un apriorismo letterario o drammatico? La risposta deve senz'altro suonare negativa, poichè la derivazione prima, anche riguardo ai lavori suddetti, è da ricercare soltanto nei nuclei musicali caratteristici del musicista. Ora la questione verte sulla natura effettiva di questi nuclei unitari, circa la loro inclinazione a tendere verso determinati soggetti. Allora noi vedremo questa tensione effettuarsi con tale interna rispondenza e tale intenso fervore da indurre l'osservatore superficiale a ritenere l'oggetto dell'inclinazione come il soggetto vero dell'origine e della provocazione.

« Ma questo è errato, perchè, spostando i termini, capovolge la reale situazione del fatto soggettivo e di quello oggettivo, e scambia per assoluto ciò che non si scosta da un concetto relativo. Il sinfonismo di Pizzetti nasce perciò attraverso immagini, paesaggi, situazioni soltanto musicali. Ma la sua natura è ricca e vivace, non s'accontenta del giochetto sonoro e reca ampie possibilità di fantasia e di emozione. Allora, il musicista, sulla scorta dei contatti e rapporti di cui s'è detto prima, si accosta a figure o avvenimenti o paesaggi o ambienti che la musica possa investire con piena autorità. Ma è pur sempre l'indipendenza della condotta sinfonica a marcare il segno originale, a stabilire i propri caratteri, le proprie proporzioni. E le figure suscitate, i paesaggi, le immagini di riflessi letterari e poetici li dovrà scorgere attraverso i disegni

musicali, nelle curvature ed ombre di una linea melodica, nell'aura che si determina tra un ritmo e un accordo, tra un colore e un timbro. Non una sola volta l'apriorismo drammatico o letterario potrà apparir convalidato da un intento descrittivo o introspettivo o evocativo, al quale l'espressione musicale debba sacrificar qualcosa. Quasi tutte invece le sue composizioni recano una ricchezza di immagini ed una impostazione fantastica, sufficienti a determinare la tendenza verso un fatto scenico o verso un particolare clima ».

Queste ultime osservazioni mi paiono felicissime criticamente e precise. Ricordo che in un'interessante conversazione su questo argomento col maestro Pizzetti egli mi descrisse la fonte, per così dire l'origine, l'ispirazione, d'una sua composizione: la vista d'un paesaggio durante un viaggio gli s'era subito concretata in sentimenti quindi in immagini musicali.

SCHWERKE IRVING — *Views and interviews*. (Pag. 214). (Les Orphelins-apprentis d'Auteuil, Parigi).

Son circa trenta brevi articoli già pubblicati in vari giornali americani su diversi argomenti, profili, recensioni, resoconti, conversazioni, su persone o cose vedute in Francia, in Italia. E dell'Italia si parla in questo volumetto con particolare simpatia.

LOTT WALTER — *Verzeichnis der Neudrucke alter Musik*. (Friedrich Hofmeister, Lipsia).

Utilissimo tanto agli esecutori quanto ai musicologi è questo catalogo delle ristampe delle antiche musiche. Esso promette d'esser annuale. Gli elenchi, distinti per categoria e secondo gli strumenti e le voci, forniscono minuziose e sufficienti indicazioni delle composizioni e delle edizioni.

a. d. c.

DELLA CORTE ANDREA — *Antologia della Storia della musica*, Volume I (Pag. 430). (Paravia, Torino).

Più volte capita alle persone che han reputazione d'esser colte di dover consigliare i profani desiderosi di leggere qualche libro di storia della musica, in modo da prepararli alla comprensione di musiche non comuni nè facili, di cui l'esecuzione ricorre nei concerti o nei teatri, di cui si discorre fra gente non banale. Si consiglia, rispondendo, questo o quel manuale o disegno storico o lineamento della storia della musica, o, se è il caso, qualche più ampio trattato della stessa materia. E nel dar questo consiglio si sa già che il profano resterà ancora desideroso di luce, di chiarimenti, su questo o quel momento, artista, genere, che i disegni o le ampie storie potranno avergli illustrato o descritto soltanto di scorcio.

I lettori delle storie della letteratura e delle arti figurative hanno già da molto tempo avuto il sussidio di antologie di scritti di storia, di estetica, di critica, le quali rendono appunto il servizio di ampliare la conoscenza, il gusto, l'assaporamento dei temi più importanti, e anche di avvicinare ai profani quegli storiografi, esteti, critici, che essi non potrebbero o saprebbero leggere, o per la difficoltà di procurarsene i volumi, o per la difficoltà dei testi, spesso tecnici o in lingue straniere.

Questa è l'utilità di siffatte antologie. Ed è anche l'utilità dell'*Antologia della storia della musica* in due volumi di Andrea Della Corte, dei quali il secondo è interamente dedicato all'Ottocento e il primo all'arte musicale dalla Grecia antica fino al Settecento. Questo primo volume, pubblicato circa dieci anni or sono, è stato ora nella terza edizione largamente rinnovato, poichè la musicologia s'è intanto arricchita di nuovi scrittori, di più aggiornati studiosi, di ricerche e di scoperte tali da mutare il punto di vista di parecchi argomenti e le soluzioni di parecchi problemi estetici.

Studioso e lettore attentissimo nel campo della storia della musica, il Della Corte ha scelto nelle più recenti e dotte pubblicazioni italiane e straniere quelle pagine che per la chiarezza e facilità, per l'autorevolezza, anche per la dignità e piacevolezza, fossero più atte a soddisfare il desiderio dei profani, dei colti non specializzati e degli studiosi di musica, (fra i quali son ben da noverare anche gli studenti di composizione o di strumenti, cui è imposto dal Governo fascista il giusto obbligo di superare non superficiali esami di storia della musica).

Sostituendo capitolo a capitolo di quest'*Antologia* cronologicamente ordinata, il Della Corte ha dunque provveduto a presentare belle e istruttive pagine su argomenti attraenti, quali la Grecia antica, il canto gregoriano, il medioevo, la lauda dugentesca, il Trecento e il Quattrocento fiorentino, la coralità cattolica e profana del Quattrocento e del Cinquecento, l'arte di Palestrina, le musiche strumentali del Cinquecento, l'arte di Frescobaldi, le origini del melodramma, i curiosi costumi teatrali del Settecento, l'estetica e la critica di Bach e via dicendo, pagine di studiosi specializzati e di alta autorità, quali il Del Grande, l'Aubry, il Pirrotta, il Liuzzi, il Ghisi, il Pannain, il van den Borren, l'Engel, il Ronga, l'Handschin e altri. Aggiunti questi recenti scritti a quelli che già furono pregiati nella prima edizione, il volume ne risulta più aggiornato e assai più interessante.

V. G.

DIFFONDETE

“MUSICA D'OGGI”

MUSICA DIDATTICA

PEDRON (C.) — *Il Basso e la Melodia*. Raccolta di studi teorico-pratici nella loro armonizzazione. (G. Ricordi e C., Milano).

Il trattato di Armonia del Pedron è, a mio parere, fatto con più originalità dell'altro di contrappunto. Dal lato culturale è l'espressione d'una mentalità che ha lo speciale interesse di tutte le sopravvivenze dei tempi passati; dal lato pratico, è l'estratto di ogni prudenza, esperienza, in conclusione, pratica scolastica distillata da un tirocinio d'insegnamento di molti anni.

Il volume, specialmente apprezzabile per i suoi nuovi e utili insegnamenti, ha quale principale interesse lo studio analitico sull'armonizzazione del Basso senza numeri (B. D.) e della Melodia (C. D.). Io, in pieno assenso con l'autore, considero tali insegnamenti come i capisaldi dell'Armonia nella scuola. Egli con brevi teorie, ma con esaurienti mezzi pratici, prende per mano l'allievo e gli fa, con sicura persuasione, capire come si deve, si può armonizzare un Canto Dato o un Basso Dato. E lo conduce, di più, senza affaticarlo, senza annoiarlo, con semplicità, con naturalezza, alla fonte delle cognizioni teorico-pratiche, di grande utilità per lo sviluppo della cultura musicale riguardante il lato « Armonia »; questo considerato, sempre, di primissimo ordine dell'arte musicale.

Attraverso le trattazioni l'A. assolve sempre il compito di amorevole e perspicace precettore scolastico; il gusto, la distinzione, lo scrupolo, l'avversione per ciò che non è sano e bello, per le sonorità vuote o sporche, soprattutto l'aspirazione al nocciolo vero, sentito, dell'armonia, fanno riconoscere in lui il musicista italiano di razza.

LINO ENNIO PELILLI.

DONDERER (G.) — *Kleine Etüden*. (D. Rahter, Lipsia).

Piccoli studi per istrumenti diversi: Trompette, Bugle, Alto et Trompette Basse. Sono fatti con criterio e senso artistico.

ZANKE (H.) — *24 Studi per Flauto*. (D. Rahter, Lipsia).

Studi concepiti sui virtuosismi diversi per l'istrumento al quale sono destinati. Al lato dinamico, non manca quello divertente.

CARRUBA (R.) — *Esercizi pratici* (sette fascicoli) di lettura ritmica e cantata. (Proprietà dell'Autore).

Sono esercizi pratici più per gli istituti musicali che per le scuole magistrali. Il trattato, seppure un po' prolisso, non è mancante di criteri pratici.

CARRUBA (R.) — *Teoria della musica*. (Editore Mignani, Firenze).

È un trattatello che non ha nulla di personale; ma può sempre essere vantaggioso per lo studioso.

TSCHEREPIN (A.) — *Technische Studien an der fünfstufigen Tonleiter für Klavier zu zwei Händen*. (C. F. Peters, Lipsia).

L'insegnamento del pianoforte si arricchisce di un'opera originale e nuova sulla scala pentatonica, la cui tecnica è studiata in tutti i suoi dettagli. Tutte le difficoltà sono analizzate, precedute da esercizi preparatori e per il passaggio del pollice e si trasportano anche in altri toni, variando ritmi e colori.

JACOBSEN (M.)-SZIGETI (B.) — *Nuova tecnica delle scale per Violino*. (S. A. Carisch, Milano).

Gli Autori si sono proposti un'opera atta a rinfrancare la tecnica, a rendere sicura l'intonazione (particolarmente del semitono), la velocità ed in generale il meccanismo della mano sinistra per raggiungere una facilità tale da permettere di superare le difficoltà più scabrose.

GIORDANO (M.) — *Contributo allo studio della Chitarra*. Introduzione e seguito a tutti i metodi. (A. Vizzari, Milano).

In 47 pagine sono racchiusi, con concisione e chiarezza, delle cognizioni utili allo studioso della chitarra, sia riguardo alla tecnica dell'istrumento, sia nel modo di studiare, sia infine nel modo di eseguire.

G. F.

KOECHLIN (CH.) — *Solfèges progressifs à deux Voix*, due fasc. (M. Eschig, Parigi).

Sono due fascicoletti che comprendono venti *Triù* e quaranta *Duo* « a capella », ossia per sole voci. Dopo il *Trattato d'armonia*, uscito tra il 1928 e il 1930, questa a noi sembra una delle opere didattiche più concrete del Koehlin. Le voci sono trattate con sicura conoscenza di mezzi: nella volontà di ridurre il canto alla salda architettura degli antichi modi ecclesiastici non manca una certa geniale invenzione nella ricerca di effetti armonici vocali di una schietta modernità. L'A. vuol dimostrare con questi suoi studi come la voce possa essere oggi ancora pienamente sfruttata nelle sue naturali doti e possa rinnovarsi fuori dalla banalità della falsa canorità melodrammatica e dalla virtuosità delle trattazioni metalliche e strumentali di molta musica moderna. Opera questa che crediamo opportuno segnalare ai cantanti più intelligenti e colti.

R.

MUSICA VOCALE
DA CAMERA

BENINTENDE PASQUALE — *Sedici Canti popolari calabresi* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Avrei amato, della Calabria, un bello e grosso volume ove, accennati i caratteri generali dell'etnos, si fosse discusso un poco delle gridaie, degli ordigni da suono e strumenti musicali pastorali e, in fine, delle contingenze della vita in cui il popolo calabrese ama far sentire l'anima sua canora. Avrei amato e sarebbe stato utile per i nostri studi e bello anche per i semplici amatori. Purtroppo, non della sola Calabria manca un libro del genere, ed è peccato doppio dal momento che c'è un editore come Ricordi che apre le sue porte a studi del genere fornendo mezzi non mai prima sognati.

Augurando per l'avvenire, contentiamoci dell'opuscolo presente che, intanto ha il gran pregio, dovuto al raccoglitore e trascrittore dei canti, di una armonizzazione chiara e semplice, di un accompagnamento arieggiante agli strumenti e all'ambiente pastorali, qual si conviene a canti popolari e come raramente vediamo trascritti perchè è difficile che il raccoglitore non ceda alla tentazione di mettere in mostra la propria sapienza musicale.

Canti popolari, siamo d'accordo, ma canti che hanno tutto il profumo, o se vogliamo, tutti i caratteri della terra da cui son nati. Caratteri essenzialmente melodici e più mesti che lieti.

Mentre alcuni di questi sedici canti prendono forma di stornello, come per esempio i numeri 3 e 4, altri, come il dodicesimo, prendono andamento di ballo. Non manca la dolcissima canzone della culla, come pure quella da cantare in coro, talvolta per terze. Il secondo canto della raccolta ha molti punti di contatto con altri della Sicilia, ciò che del resto è più che spiegabile. Così come è spiegabile l'aria di famiglia, con i canti romaneschi, del canto calabrese che porta il numero quindici.

Raccolta varia, fatta con buon gusto e che ha il gran pregio di lavarci la bocca di certi drogati beveroni che san di tutto fuorchè di musica che, in fin delle fini, dovrebbe essere un'arte « bella »!

GIULIO FARA.

WOLF FERRARI (E.) — *Canzoniere*, I e II Parte: 44 Rispetti, Stornelli e altri Canti, su versi popolari Toscani. Testi Italiano e Tedesco.

(G. Ricordi e C., Milano).

Il « Canzoniere » di Wolf Ferrari è una collana di canti in versi popolari toscani. Sono Canzoni, Rispetti, Stornelli, elaborati, tutti,

con quel gusto fine e squisito di cui è materata ogni sua composizione musicale. Hanno la naturale spontaneità melodica e ritmica dei canti che traggono origine dal sentimento popolare. Queste composizioni sono una vera musica favellata delle passioni umane. Il Wolf Ferrari sa dire da musicista-poeta; e dice tanto bene che la sua musica, idealizzando il folklore regionale, diviene lirismo di palpito.

Il « Canzoniere », è necessario si dica, per quanto nato da versi popolari, musicalmente è soggettivo. La creazione di momenti affettivi è piena di intuizioni sublimi, che servono a dare tono e colore alla sensibilità regionale. Assume, in conclusione, sia per il contenuto musicale, sia per quello poetico, carattere di alta e spiccata italianità.

L. E. PELILLI.

MASSARANI (R.) — *Tre Canti per i soldati* per Coro a due Voci. (Edizioni De Santis, Roma).

Si tratta di tre canti semplici e facili che giustamente furono premiati al Concorso indetto dal Ministero per la Stampa e Propaganda per il Canzoniere Nazionale Militare. Nella riduzione per voci infantili essi potranno arrivare ad una meritata popolarità nel mondo dei ragazzi. Singolarmente geniale la terza canzone intitolata *Ras Immesucche*.

GUBITOSI (E.) — *Canti infantili*. (S. A. Carisch, Milano).

È la prima volta che la valorosa compositrice napoletana si occupa di musiche infantili; ma dato l'esito fortunatissimo del tentativo c'è da sperare ch'essa lo ripeta con qualche frequenza per arricchire la letteratura musicale per i ragazzi.

Fra i quattro pezzi brilla di dolce soavità la *Ninna nanna* e avvince per la vivacità dei ritmi *Trottolina*.

MINSMER (J.) — *Les Roses de Saadi pour Chant et Piano*. (Ediz. Eschig, Parigi).

Le originali parole di Marcellina Desbordes Valmore sono state rivestite di note dall'autore con accuratezza, ma forse con non sufficiente originalità.

ROCCHI BURLAMACCHI (G.) — *Herimé* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Ondeggiante fra la canzone popolare e la romanza questa composizione manca di carattere e di fisionomia decisa.

BONA (G.) — *Ninna nanna dolorosa* per Canto e Pianoforte. (Ed. Zanibon, Padova).

Caso singolare, questa *Ninna nanna* si stacca dal ritmo cullante appropriato all'argomento, come non tiene conto della necessità di

moderare il tono della voce e si compiace di vari forti e di qualche fortissimo.

GUBITOSI (E.) — *Mattutino* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Bella la poesia di Ugo Betti; fresca e spontanea la veste sonora; festoso l'insieme che ne risulta e ben appropriato il tutto al risorgere del sole trionfante.

BONA (G.) — *Je rêve*, per Canto e Pianoforte. (Edizioni Zanibon, Padova).

Lunga pagina vocale illustrante una prosa poetica di Paul Fort con intendimenti pittorici.

BILLI (V.) — *Primavera Fiorentina*. - *Combatti e spera* riduzione a quattro Voci dell'A., di due canzoni. (Edizione Maurri, Firenze).

Le due canzoni non mi sembrano adatte ad essere cantate a cappella. Potrebbe darsi che l'orecchio offrisse modo all'occhio di ricredersi attraverso un'audizione viva.

SPEZZAFERRI (L.) — *Africa Orientale*. Inno marcia per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Difficilissima è la buona riuscita di un inno, ma assai lodevole appare sempre il tentativo di cimentarsi nell'impresa.

ROCCHI BURLAMACCHI (G.) — *Canterino l'grillo* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Garbata imitazione di canto popolare.

BONA (G.) — *Il fior di pesco*. - *Ulivi*, per Canto e Pianoforte. (Ediz. Zanibon, Padova).

Geniale la prima, elaborata la seconda: interessanti entrambe.

E. ODDONE.

MONTELEONE (G.) — *Fiamme sulla neve*. Operetta in 3 atti e 4 quadri per giovinetti e giovinette. Parole di G. Ginobili. (V. Biagiotti, Firenze).

Su una trama infantile comico-sentimentale di Ginobili il Monteleone ha intessuto una serie di pezzi con motivi piacevoli e graziosi, che si susseguono con scorrevolezza, tenendo sempre desta l'attenzione di chi ascolta. Notevoli le due Danze della Neve e dei Burattini, il Canto funebre burlesco e la delicata *Ninna nanna*, assai suggestiva.

Lo stile s'intona all'ambiente e l'operetta va additata alla gioventù per le sue innocenti ricreazioni.

G. F.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

PAISIELLO-BRUGNOLI — *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. Partitura e Riduzione per due Pianoforti. (G. Ricordi e C., Milano).

La pubblicazione di opere strumentali ignote o poco note del nostro Settecento, specialmente dei grandi operisti, torna a vantaggio della conoscenza di quel nostro secolo non interamente rivendicato alla storia italiana. Spesso le opere strumentali di alcuni maestri, che si dedicarono principalmente all'opera teatrale, presentano aspetti nuovi del loro genio e gettano luce sulla evoluzione delle forme sinfoniche e da camera, che andarono poi a svilupparsi oltr'alpe.

Questo *Concerto in do maggiore*, di cui la partitura autografa si conserva nel Conservatorio di Napoli, fu scritto « per la Granduchessa della Russia » e, pur essendo senza data, deve esser ritenuto, secondo anche il Della Corte, del periodo russo, verso il 1781. Esso attesta qualità già note per altro verso, nell'autore del *Socrate immaginario*: la spontaneità fluida del disegno, la sentimentalità dolce e serena della espressione, hanno chiaro risalto nel primo tempo, in cui il basso albertino e la quartina di semicroma quasi costante gli dà un carattere di grande Toccata, e nell'ultimo tempo in forma di Rondò; il Larghetto ci sembra il meno ricco di idee musicali sebbene assai interessante dal lato pianistico.

Il compianto Brugnoli ne ha fatto una trascrizione — l'ultima mandata alle stampe — perfetta sotto ogni riguardo. Non solo egli ha messo a punto la intera partitura, curando i segni dinamici, gli abbellimenti, integrando la strumentazione con delicata mano, sviluppando in modo magistrale la Cadenza, ma anche facendo del *Concerto* una riduzione ottima per due pianoforti. Le varianti che egli ha creduto opportuno introdurre le ha notate nei commenti a piè di pagina, citando sempre la lezione originale. Sotto questa rinnovata veste il *Concerto in do* di Paisiello può benissimo entrare a far parte del repertorio del buon concertista di gusto classico.

LONGO ACHILLE — *Quintetto* per due Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Lo stile del giovane compositore napoletano si è, in questo *Quintetto*, reso più solido e più unitario. La struttura del primo tempo, coi suoi due temi chiari, lineari, caratteristici (il secondo di sapore franchiano) è tessuta con sicura coscienza del proposito da concretare. La materia truscale è viva, esuberante, specialmente nella ricca parte pianistica che sale a volte in primo piano.

Il secondo tempo — largo — è più costruito che sentito, ma l'ultimo tempo è compatto nei suoi elementi ritmici e contrappuntistici ed è più personale. Nell'insieme dunque questo è un *Quintetto* che fa onore alla giovane scuola italiana, e merita di comparire nei programmi tra la migliore produzione contemporanea.

SILVESTRI RENZO — *18 Composizioni Clavicembalistiche italiane*. (G. Ricordi e C., Milano).

È una raccolta di musiche clavicembalistiche poco note ed alcune affatto ignote. Oltre a Sonate di D. Scarlatti e di Zipoli, essa contiene quattro pezzi inediti di Galuppi. E pure inedite sono le sonate di Pampani e di Legati, ritrovate dal sottoscritto nella Biblioteca del R. Conservatorio di Firenze, insieme ad altra musica settecentesca.

Del Pampani si sa che è romagnolo, che fu maestro di cappella a Fermo e che morì a Venezia nel 1769. Il Legati è nome del tutto sconosciuto agli storici. Eppure tanto il Pampani che il Legati non mancano di vivacità, di eleganza e, il primo, anche di sentita espressione (nella bella Siciliana). Termina la raccolta una sonata di altro poco noto maestro, Giacomo Croce.

Il pianista Renzo Silvestri ha curato la raccolta con fine gusto storico, integrando anche, nel Pampani, la parte armonica senza svisarne lo stile, e introducendo tutti i segni dinamici, le legature, la diteggiatura con una rara esperienza tecnica. Le musiche non essendo di grande difficoltà potranno avere grande diffusione anche nell'ambiente scolastico, dove, a proposito di clavicembalisti, s'insiste soverchiamente sui soliti brani dei soliti autori studiati e ripetuti a sazietà.

A. DAM.

BOCCHERINI (L.) — *Quintetto* per Pianoforte, due Violini, Viola e Violoncello op. 57 (postuma). Edizione riveduta e riordinata da Enrico Polo. (G. Ricordi e C., Milano).

Sul valore storico dei 12 Quintetti per archi e pianoforte di L. Boccherini non vi è dubbio. Scritti in parte nel 1797, in parte nel 1799, e pubblicati postumi, essi costituiscono il primo esempio di composizione originale per tale complesso di strumenti, in cui la parte del pianoforte è scritta per disteso dall'autore stesso. Questo che ora rivede la luce in edizione moderna sarebbe, secondo il catalogo del Picquot, l'ultimo dei dodici.

Ed ecco, fra le tante, un'esumazione che restituisce alla vita un'opera stupendamente fresca. Grazioso l'« Allegretto » iniziale, che si allaccia senza interruzione al « Poco presto », un « tempo » complesso negli sviluppi, pieno di sorprese nelle modulazioni, e ricco di interesse dialogico fra i cinque strumenti. Un

« tempo » che, oltre a ripetere le prerogative dello stile boccheriniano, prova la maturità costruttiva raggiunta negli ultimi anni dall'infelice e fecondo musicista toscano.

Ma il gioiello del *Quintetto* è costituito dalle « Variazioni sulla Ritirata notturna di Madrid », una pagina di sicuro risultato. Morbidi gli impasti del pianoforte con gli archi, e ingegnosi i mezzi di cui si è valso il compositore per rendere fonicamente l'effetto della ronda che, quasi impercettibile da principio, si viene avvicinando sempre più fino a raggiungere il massimo della sonorità, e poi a poco a poco si allontana e si disperde nell'oscurità della notte.

Verso questo tema, udito durante la più che trentennale permanenza nella capitale spagnola, il Boccherini dimostrò una particolare affezione, che se ne servì anche in un *Quintetto* per archi intitolato appunto *La musica notturna di Madrid*. Beato periodo, in cui la martoriata Madrid poteva concedersi il lusso di innocue parate militari! Chiude il *Quintetto* una Polonese, incisiva nel ritmo principale, ed elegantemente tenue nel « trio ».

In complesso, un'opera che, anche per la non eccessiva difficoltà strumentale, e per la cura posta dal revisore nell'indicare col suo abituale buon gusto colori e legature, sarà presto prediletta da quanti amano risalire alle pure fonti della nostra musica da camera.

ROSSELLINI (R.) — *Trio* per Violino, Violoncello e Pianof. (G. Ricordi e C., Milano).

Meglio che *Trio* quest'opera del giovane compositore romano si potrebbe intitolare: due visioni o momenti per trio.

Vi è diffuso un sentimento della natura, ch'è inizio nell'autore di sensibilità pronta a cogliere le voci più recondite. Nel primo tempo grava la calura di un meriggio estivo vissuto nella quiete di un ristagnante lago. Pochi accordi, ripetentisi con ostinazione, quasi senza distacco dalla tonalità di *do diesis minore*. E sopra, fra alcuni disegni complementari, un canto che passa da strumento a strumento con diverse gradazioni di colorito, e sfocia, dopo un breve episodio intermedio, in una ripresa per moto rovesciato. Poi, concatenato al primo, un « Agitato con anima », in cui la vita riprende con atteggiamenti rapsodici. Particolarmente significativo — sotto questo aspetto, — l'inciso che funge da seconda idea, volutamente libero nei frequenti « rubati ». Anche qui il Rossellini rifugge da svolgimenti molto elaborati e da giri di modulazioni che rischierebbero di condurlo fuori strada. Preferisce mantenersi a contatto della tonalità di impianto, e da questa s'allontana soltanto l'indispensabile. Non mancano in questa composizione le sonorità ridondanti, specie nelle perorazioni dei due tempi. Per altro la maggiore efficacia fonica è raggiunta, quando i due ar-

chi interloquiscono con assoluta indipendenza di linea.

RIVIER (J.) — *Trio à cordes*. (Maurice Senart, Parigi).

Nella esigua letteratura per soli archi questo *Trio* si distingue per vaghezza di colore e piacevolezza di amalgame strumentali. L'« Allegretto dolce affettuoso » (si noti la dicitura italiana usata dal compositore francese) procede a piccoli episodi, che si allacciano l'uno all'altro con frequenti abbandoni, e si differenziano per la prevalenza, a turno, di uno strumento sugli altri due. I brevi incisi tematici, sostenuti spesso da una figurazione che si ripete per un numero indefinito di volte, si concatenano per logica conseguenza, più che per vera derivazione tematica, e si accoppiano talvolta in movimenti isocroni e paralleli, con successioni ininterrotte di terze o di quinte. Migliore del 2° tempo, impaniato in un eccessivo cromatismo, appare l'« Allegro molto energico e ardente », senza dubbio il tempo più organico della composizione, tutto pervaso da un dinamismo di sicuro effetto.

HLOBIL (E.) — *Sonatina* op. 13 per Violino e Piano. (Udební Matice, Praga).

Ben s'adatta la forma sintetica della *Sonatina* allo stile di questo compositore cecoslovacco. Da capo a fondo tre parti che camminano contrappuntisticamente indipendenti, solo qua e là integrate da qualche chiazza di accordi più complessi. E il carattere di ciascun tempo ben scolpito, senza molli abbandoni.

L'« Allegro moderato » scorre rapido, su un movimento assillante, che si placa per poche misure all'apparire della seconda idea. Nel « Più andante » spira un'atmosfera eroica non priva d'efficacia, creata dal continuo alternarsi di modalità e dall'incisività delle figurazioni che accompagnano il tema principale. Sempre ricco di risorse l'ultimo tempo, interessante soprattutto per le anomalie ritmiche del periodo oltre che della misura. *mi. ab.*

FUGA (S.) — *Toccata* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Lavoro nobile e serio: pensato e realizzato superbamente per lo strumento cui è destinato. La toccata, in forma libera, incarna un concetto descrittivo psichico. Malgrado la scaltrita tecnica, si constata, lo stesso, l'anima piuttosto romantica dell'A. Il lavoro, preciso di linee e vivace di ritmi, denso senza essere farraginoso, rivela un musicista colto e di gusto: e può formare il diletto di non pochi cultori musicali.

Tutto è trattato bene, e con la perfetta coscienza delle possibilità alle quali si deve andare incontro. La composizione risulta, pure, di ottimo effetto.

ESPOSITO (M.) — *Nove Preludi* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Sono preludi dal tono garbato e piacevole, senza ripigli e sotterfugi: si rendono, per ciò, sinceramente simpatici. Una lode più particolare deve andare alla chiara, limpida, finissima poesia che anima tutti i nove preludi. Poesia nelle idee, nella condotta e nelle finenze; poesia genuina che si distacca di mille miglia dal procedere manierato, da quella maniera che spesso si confonde per sensibilità squisita. La scrittura è trattata, poi, in un modo mirabile per Pianoforte; l'A., da poeta, ha saputo sfruttare nel modo migliore lo strumento della poesia.

L. E. PELILLI.

PORRINO (E.) — *Concertino* per Tromba e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Ritmo vivace, timbro gustoso, sonorità leggera, passaggi simpaticamente virtuosistici, caratterizzano questa breve composizione che rappresenta come una divertita parentesi nella produzione del giovane musicista sardo.

La letteratura moderna della tromba, come si sa, non è ricca di opere che esulino dal campo puramente scolastico: e quando ci si incontra in una composizione, non è raro di riudire musica vecchia se pur nuova di data.

Il *Concertino* di Porrino invece non si distacca dalle forme e dai modi delle sue musiche precedenti e porta perciò un primo contributo moderno alla produzione per tromba solista.

ROCCA (L.) — *Storiella* per Fagotto, 2 Trombe, Pianoforte e Arpa. (G. Ricordi e C., Milano).

Storiella caricaturale, grottesca e perfino ironica, narrata con puri alfabeti musicali, al di fuori cioè delle solite formule descrittive alle quali purtroppo il titolo potrebbe far pensare.

I ritmi estrosi, i timbri secchi, i contrappunti avventurosi, costituiscono il mezzo e il fine della narrazione alla quale non mancano qua e là accenti quasi cupi, ma tosto rischiarati da certi bagliori tesi e da certe ingenue candidezze che servono a dissipare il sospetto di una tristezza per caso nascosta sotto quel gioco divertito. Lo stesso potrebbe dirsi di un insistente cromatismo che non vuole aderire alle curve rapide di un sentimento, ma sta a colorire i luoghi della vicenda.

La continuità dell'invenzione, l'unità dello stile, la personalità degli accenti, riservano a questa *Storiella* un posto di prima importanza nella produzione del nostro musicista.

GIURANNA (B.) — *Toccata* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Raro è il caso di imbattersi in una donna musicista: più raro riscontrarle caratteri ori-

ginali. Questa *Toccata* di Barbara Giuranna, per la scrittura moderna, per la conoscenza delle risorse dello strumento, per la continuità delle idee e per una certa eleganza, può considerarsi un lavoro dove la musicalità e la personalità non fanno difetto.

BOSSI (C. A.) — *Mazurka moderna* per Pianoforte. (Ed. « Euterpe », Zurigo).

Qui l'aggettivo « moderno » sta ad indicare la rapidità delle armonie che colorano di varie luci una sostanza melodica e ritmica di composta eleganza dove risuonano anche delicati accenti esotici che in questo genere di composizioni sono naturali.

Quadretto accuratamente rifinito che può trovare il suo posto nei programmi di musica da camera.

Il trattamento del pianoforte, senza indugiare in virtuosismi inutili, è adeguato alle proporzioni discrete del pezzo, in armonia col carattere dell'aristocratica danza.

BOSSI (C. A.) — *Studio in MI b* per Pianoforte. (Ed. « Euterpe », Zurigo).

Si tratta di uno studio da concerto dove una melodia commossa è accompagnata da larghi arpeggi alternati. Su questo schema costante il Bossi è riuscito a condurre alcune pagine dove il senso musicale riesce a comporsi felicemente con le esigenze tecniche della tastiera senza che queste facciano sentire la loro preponderanza. Lavoro che, oltre alle qualità musicali, racchiude pregi didattici. La scrittura armonica è semplice e chiara.

NICOLA COSTARELLI.

DAPREDA (G.) — *Dodici pezzi facili* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Brennero*, Bolzano.

Il maestro Gino Dapreda, ben noto per le sue pregevoli composizioni per organo edite dalla Casa Ricordi, ha pubblicato recentemente, per i tipi della medesima Casa, una raccolta di *Dodici pezzi facili* per pianoforte.

Questi brevi brani, assai bene ideati melodicamente, ritmicamente e armonicamente, richiamano subito l'attenzione sul giovane autore che si esprime musicalmente con tanta spontaneità e — ciò che più conta — con fresca originalità. Graziosissimi fra gli altri: *Vecchio castello*, *Sfilata di soldatini*, *Pastorale*, *Scherzo*, *Danza Negra* e *Elegia*.

Questa raccolta incontrerà certamente il favore della critica ed avrà larga diffusione fra la musica moderna dedicata ai piccoli.

MONTANARO (C.) — *Pezzi lirici* per Pianoforte a quattro mani. (G. Ricordi e C., Milano).

Ettore Montanaro sa dare una impronta di

originalità personale con un semplice tocco maestro; ed anche questa volta ha saputo largamente dimostrarlo, approfondendo trovate armoniche e ritmiche di gusto squisito. La *Serenata di primavera*, *La voce del ruscello*, *Dolce laguna*, *Salmerie*, *Sensazioni africane*, *Parata di Lilliput* vivono veramente agli occhi di chi le suona, che nel sentire la musica non può a meno di vedere il quadretto che ha ispirato il musicista.

GUBITOSI (E.) — *Notturmo* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

La nota compositrice napoletana non è al primo saggio di musica violinistica e se ne ha immediata sensazione, tanto è evidente la padronanza strumentale che risulta dallo snodarsi di questo *Notturmo* ch'è di recente pubblicazione.

PEDRON (C.) — *Album di giovinezza*. Dodici miniature per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Le pagine facili o di media difficoltà per pianoforte non sono molto numerose quando da esse si esige garbo, finezza e buon gusto; perciò la nuova pubblicazione del maestro Pedron è destinata a sincero e largo successo. Fra i bozzetti più pittoreschi emergono *Cavalleria minuscola*, *Quadretto alpestre*, *Marciano i soldatini*, *Il canto della Filatrice*, *Serenatella malinconica*.

ELISABETTA ODDONE.

CHOPIN (F.) — *Pièces diverses*. (1.ère Série). Edition de Travail des Oeuvres de Chopin par A. Cortot. (M. Senart, Parigi).

È l'ottavo volume delle opere di Chopin rivedute da Cortot. Come nei volumi precedenti, anche in questo il Cortot ha corredato i singoli pezzi di un'accurata diteggiatura, di note storiche e di preziosi suggerimenti per una buona interpretazione.

FROBERGER (J.) — *Ausgewählte Werke für Cembalo (Klavier)*. (Herausgegeben von Helmut Schultz. (C. F. Peter, Lipsia).

La serie *I Maestri del Clavicembalo* ha per scopo d'iniziare e guidare l'amatore del clavicembalo a famigliarizzarsi con lo stile barocco. Lo Schultz ha aggiunto solo i segni più necessari, ha meglio distribuiti i passi fra le due mani nei due pentagrammi e ritoccato la diteggiatura, dove gli è sembrato più opportuno. Ha tracciato anche alcune buone norme per l'esecuzione.

La raccolta è fatta su documenti provenienti da biblioteche di Vienna, Berlino e Parigi e specialmente controllata sui manoscritti originali di Froberger esistenti a Vienna.

KRANZ (A.) — *Autour de l'Allemagne*. Collection de Danses Populaires pour Piano solo. Cahier I. (D. Rahter, Lipsia).

Raccolta di danze popolari di paesi che sono attorno alla Germania, come contributo alla comprensione della loro vita, per i raffronti che vi si possono fare e per poter documentare in quale misura la musica popolare ha saputo serbare la sua propria personalità. Vi sono danze fiamminghe, olandesi, inglesi, norvegesi, finlandesi, danesi. La raccolta, in chiara e bella edizione, è ben ordinata, è di media difficoltà e qua e là opportunamente dteggiata.

LONGAS (F.) — *Deux petites Danses Espagnoles pour Violon et Piano*. (M. Senart, Parigi).

Danze di media difficoltà e di buon effetto: dolcemente cantabile la *Malagueña*, graziosa la *Sevillana*. Di facile esecuzione l'accompagnamento. G. F.

MUSICA ESEGUITA

R. MASSARANI: "Squille e danze per il 18 BL., alla Basilica di Masenzio di Roma."

Da *Il Messaggero* (M. I.):

Nel programma era incluso anche un brano di un giovane compositore, Renzo Massarani, disciplinato al rigore dell'arte ed in possesso di pronta sensibilità. Si ripeteva la composizione già applaudita all'Augusteo, *Squilli e danze per il 18 BL.*, dove il carattere marziale con il pittoresco gioco di fantasie si mescola

al popolare e che, interpretata dal Rossi con acceso ardore, fu accolta da applausi.

Da *Il Giornale d'Italia*:

Mario Rossi aveva incluso nel programma *Squilli e danze per il 18 BL.* di Renzo Massarani, che fu già applaudito all'Augusteo: con la sua esperienza dell'orchestra diede spicco ai diversi particolari di questa composizione, che ebbe nuovo successo.

Da *Il Popolo di Roma* (L. C.):

Gli *Squilli e danze per il 18 BL.* di Renzo Massarani, sono un bel blocco lucente di musica fra popolare e militare che già ammirammo all'Augusteo e che anche il pubblico della Basilica ha lungamente applaudito.

Da *Il Lavoro Fascista* (D. A.):

Abbiamo risentito con molto piacere, ad un anno di distanza dalla prima esecuzione all'Augusteo, gli *Squilli e danze per il 18 BL.* di Renzo Massarani che nel frattempo hanno fatto il giro di molte sale da concerto: è una breve composizione che si sviluppa logica, serena, concisa, sullo squillo iniziale tanto caratteristico e vibrante, e che Rossi ha diretto con ritmo di ferro.

Da *L'Osservatore Romano*:

La seconda parte delinea maggiormente il successo del concerto. *Squilli e danze* di R. Massarani; buona e solida musica piena di entusiasmo.

Da *L'Italie*:

Rossi a donné une interprétation organique, vivement appréciée, à une pièce d'un jeune musicien, Renzo Massarani, *Danses pour 18 BL.* où le caractère martial fusionne avec l'élément populaire grâce à un jeu étincillant de fantaisie.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

RIMINI (Vittorio Emanuele)

M. PERAGALLO

GINEVRA DEGLI ALMIERI

Melodramma in 3 atti di G. FORZANO
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto " 4,—

S. GIMIGNANO

G. MULE'

LA BARONESSA DI CARINI

Un atto di F. P. MULE
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20,—
Libretto " 2,—

PESARO (Rossini)

R. ZANDONAI

LA VIA DELLA FINESTRA

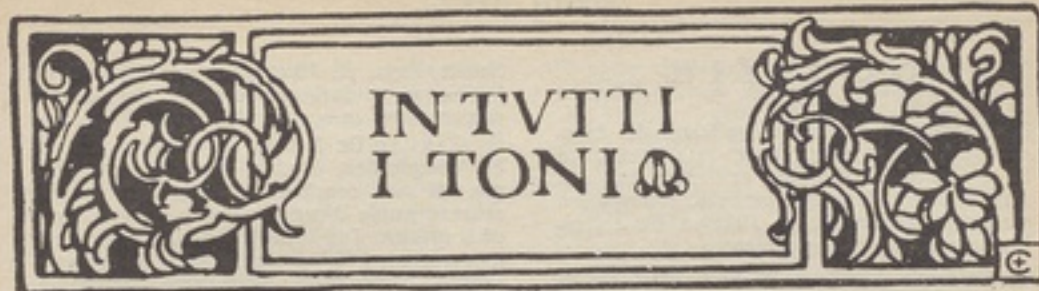
Due atti di G. ADAMI
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 40,—
Libretto " 4,—

R. PICK MANGIAGALLI

IL CARILLON MAGICO

Commedia mimo-sinfonica in 1 preambolo e 1 atto dello stesso A.
Riduzione per Pianoforte . . . L. 20,—
Libretto " 2,—

EDIZIONI RICORDI



CONCORSI

⊗ MINISTERO DELL'E. N. — Nelle Gazzette ufficiali sottosegnate sono apparse le modalità dei Concorsi per titoli ed esame a diverse cattedre nei R. Conservatori.

G. U. n. 169, del 23 luglio: *Violino* nel R. Conservatorio di Parma;

G. U. n. 183 del 9 agosto: *Storia della musica e Bibliotecario* nel R. Conservatorio di Palermo;

G. U. n. 195 del 23 agosto: *Contrabbasso* nei R. Conservatori di Torino e di Palermo; *Corno* nei R. Conservatori di Torino e di Napoli; *Armonia e Contrappunto complementare* nel R. Conservatorio di Parma e di Palermo; *Bibliotecario e Viola* (con l'obbligo dell'insegnamento del *Violino*) nel R. Conservatorio di Napoli.

G. U. n. 200, del 28 agosto: *Contrabbasso* nel R. Conservatorio di Milano;

G. U. n. 201, del 30 agosto: *Teoria. Solfeggio e Dettaglio musicale* nel R. Conservatorio di Firenze; *Teoria e Solfeggio* nel R. Conservatorio di Torino;

G. U. n. 203 del 1° settembre: *Canto* (ramo cantanti) nel R. Conservatorio di Roma; *Tromba e Trombone* nel R. Conservatorio di Palermo;

G. U. n. 204, del 2 settembre: *Canto* (ramo cantanti) nel R. Conservatorio di Napoli e di Palermo.

Le domande, titoli e documenti d'uso, dovranno pervenire al Ministero dell'E. N. (Direzione Generale Antichità e Belle Arti) entro i 60 giorni dalla data del bando del Concorso nella G. U.

⊗ CONSERVATORIO DI MUSICA DI PARMA. — Concorso Usiglio, tra i musicisti di nazionalità italiana, per un'opera teatrale di almeno due atti in stile giocoso.

I lavori, contrassegnati da un motto, in partitura d'orchestra con la trascrizione per pianoforte e una copia separata del libretto, dovranno giungere alla Segreteria del Conservatorio di Parma, non oltre il 15 maggio 1938. All'opera vincitrice sarà assegnato un premio di L. 5 mila.

⊗ R. ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA. —

Concorso Nazionale Buzzi per un *Concerto* per archi con libertà di scelta circa la forma. Premio L. 1000, l'esecuzione ed un diploma. I lavori, inediti e mai eseguiti in pubblico, dovranno pervenire alla Segreteria dell'Accademia (in Roma, Via delle Botteghe Oscure 22) non oltre il 20 dicembre p. v.

⊗ CIRCOLO DEGLI ARTISTI, TORINO. — Concorso per un *Quartetto* con pianoforte (piano, violino, viola, violoncello). I lavori dovranno pervenire alla Segreteria del Circolo (Via Bogino 9) entro il 31 gennaio 1938. Premio, L. 2000 oltre l'esecuzione nella prossima stagione. La composizione premiata verrà inserita, inoltre, nel repertorio del *Quartetto con pianoforte* del R. Conservatorio.

⊗ 5ª MOSTRA DI MUSICHE NUOVE PER LE TRE VENEZIE. — Si svolgerà a Verona nel prossimo novembre. Gli autori che vorranno parteciparvi, dovranno far pervenire le loro composizioni (Quintetto o Quartetto d'archi con o senza pianoforte; Trio; Duo per violino o violoncello con pianoforte; Liriche; Pianoforte; Arpa) entro il 28 ottobre al Sindacato musicisti di Verona, via Oberdan 3; con tassa di L. 20. Sono istituiti cinque premi di L. 500, uno per ciascuna categoria delle diverse composizioni. Chiedere programma dettagliato.

⊗ CASA EDITRICE CURCI. — Concorso nazionale tra i musicisti sindacati per una composizione sinfonica-jazz, per orchestra, in un tempo, adatta anche ai concerti sinfonici. Sono in gara due premi, rispettivamente di lire 3000 e di L. 1500, oltre la pubblicazione e i diritti d'esecuzione. Invio dei lavori entro il 30 novembre, alla Casa stessa, Galleria del Corso 4, Milano.

⊗ BANDA DEL D. L. COMUNALE DI PITIGLIANO. — Il Concorso al posto di Direttore è stato vinto dal maestro Bruno Tombara di Legnago.

⊗ CONCORSO VIOLINISTICO DI VIENNA. — Si sono brillantemente affermati due giovani violinisti, allievi entrambi del prof. Giuseppe Sacerdoti del Benedetto Marcello di Venezia. Essi sono Gino Francesconi, ch'ebbe una medaglia d'argento, e Rino Brunello che meritò la massima distinzione della categoria junior.

NOTIZIE

Il Duce si è assai compiaciuto del buon esito degli SPETTACOLI LIRICI ALL'APERTO ed ha deciso che nell'estate dell'anno XVI tali manifestazioni sieno ulteriormente sviluppate e potenziate, predisponendo all'uopo, fin d'adesso, un preciso ed ampio piano.

La Regia Accademia di S. Cecilia, con la sua ORCHESTRA STABILE, DIRETTA DA MOLINARI, sta per iniziare un ampio giro anche all'estero. In ottobre sarà in Germania; e sotto gli auspicci del Governo tedesco darà ben diciassette concerti tra Berlino, Monaco e altri importanti centri. Poi si reccherà in Svizzera e precisamente a Berna, Ginevra e Losanna.

PIETRO MASCAGNI annuncia due nuove opere. Una sarà rappresentata a Roma, nel 1941, durante l'Esposizione mondiale e dovrà essere « quanto di più italiano e nazionale si possa immaginare ». L'altra opera, che si darà nel 1940, in occasione del cinquantenario di *Cavalleria rusticana*, ha per titolo *I Bianchi ed i Neri* ed è su libretto di Ghisalberti. L'azione si svolge nel trecento e riguarda il periodo in cui l'Italia era straziata dalle lotte intestine e fratricide.

Il Segretario del Partito e Ministro Achille Starace ha inaugurato la nuova sede del LICEO MUSICALE DI LECCE, sorta per la munificenza di Tito Schipa e col contributo degli Enti cittadini.

Il tenore Lauri Volpi ha iniziato con lire 5 mila la sottoscrizione internazionale per un MONUMENTO A CLAUDIA MUZIO al Verano di Roma. Cospicue e numerose le somme finora pervenute.

È in corso di stampa presso la Casa Treves un volumetto di Raffaello de Rensis intitolato ERMANNO WOLF FERRARI - *La sua vita d'artista*, ornato di 10 illustrazioni, tra cui disegni originali dell'autore del *Campello*. Questo saggio biografico ha il pregio d'essere il primo che si pubblica e si basa su materiale inedito e interessante.

Nella Biblioteca comunale di Bergamo è stato rinvenuto un fascioletto composto di 34 fogli, che costituiscono la partitura di un *Cum sancto spiritu* e di un *Incarnatus*, che portano la firma di PIETRO MARONCELLI. È noto agli studiosi che Pietro Maroncelli, il compagno di Silvio Pellico nel martirio dello Spielberg, fu musicista, oltre che letterato. L'interessante della scoperta è il fatto che del patriota cospiratore non si aveva traccia delle sue composizioni, neppure tra le carte che la vedova e la figlia donarono al Municipio di Milano.

Il QUARTETTO CON PIANOFORTE DEL R. CONSERVATORIO DI TORINO, composto dai maestri

Sandro Fuga, E. Pierangeli, E. Ballarini, G. De Napoli, inizierà quanto prima, dopo severa preparazione, la sua attività.

CAMILLO DE NARDIS, in occasione del suo 80° compleanno, è stato festeggiato ad Orsogna dai suoi concittadini. Hanno pronunciato acconce parole d'augurio alcune autorità locali ed il maestro Teti a nome dei suoi allievi, che numerosissimi erano intervenuti od avevano aderito, come anche molte altre personalità, tra cui i maestri Alfano, Giordano, Cileca, Mulè, ecc.

Ha seguito, poche sere dopo, un concerto vocale e strumentale di musiche del festeggiato.

Il Ministro Bottai ha approvato il progetto per la costruzione del NUOVO RIDOTTO DEL SAN CARLO di Napoli. Presto si inizieranno i lavori.

Il direttore d'orchestra DANIELE AMPITHEATROF ha lasciato, dopo otto anni, l'E.I.A.R. perchè chiamato al posto di condirettore dell'Orchestra di Minneapolis (Stati Uniti) a fianco di Dimitri Mitropulos. Egli includerà nei programmi dei suoi concerti molta musica di autori italiani contemporanei.

La PROF. MARIA MAFFIOLETTI è stata nominata titolare della Cattedra di pianoforte principale al Conservatorio di Parma.

L'ENTE TEATRALE AUTONOMO DI PALERMO ha pubblicato il consuntivo della gestione dell'anno XV che ha avuto esito lietissimo anche dal lato finanziario. Precede un'ampia ed accurata relazione del Sovraintendente maestro Gardenio Botti.

La MUSICA NELLE CELEBRAZIONI SARDE, di quest'anno, avrà parte considerevole. Saranno rievocate le figure del compositore sassarese Luigi Canepa e del tenore Mario De Candia. Del primo si darà, forse, a Sassari l'opera

ORCHESTRA

E. CARABELLA

124007. - *Girotondo dei fanciulli*. Piccola Suite L. 15,-

R. MASSARANI

123999. - *Squilli e Danze* per il « 18 BL » L. 8,-

G. MULE'

123894. - *Vendemmià* L. 15,-

V. TOMMASINI

123992. - *Quattro Pezzi*: 1. Sinfonia; 2. Notturno; 3. Valzer lento; 4. Rondò scherzoso L. 25,-*Partiture in formato tascabile*

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Riccardo III; ed al nome del De Candia verrà intitolato un concorso nazionale per giovani cantanti che si chiuderà con un concerto dei vincitori, a Cagliari.

In questa città si avrà pure un'udizione di musica popolare sarda nella realizzazione armonica e trascrizioni apprestate da taluni dei più eminenti musicisti viventi. Dirigerà, probabilmente, il maestro Veneziani.

L'Accademia del Liceo musicale di Cagliari offrirà anche un concerto sinfonico, affidato ad uno dei più illustri direttori, in cui saranno comprese composizioni di musicisti sardi. Nella stessa città si terrà il Congresso nazionale dei musicisti.

Si avrà pure un giro, nei principali centri dell'isola, dell'orchestra sinfonica cagliaritano, diretta dal maestro Fasano; e nelle due principali città si svolgerà una stagione lirica con *Francesca da Rimini* di Zandonai e *Rigoletto*, con l'aggiunta, a Sassari, probabilmente, del *Riccardo III* di Canepa.

Al DONIZETTI DI BERGAMO, per la stagione di Fiera già iniziata, oltre *Carmen*, *Lucia e Tosca*, sono in cartellone le seguenti opere nuovissime: *Amore sotto chiave*, tre atti di Edgardo Carducci; *Maria di Alessandria* tre atti di F. Ghedini; *La stella d'Oriente*, tre atti di Mario Jacchia; ed il balletto *Boè* di Massarani. Date le novità in programma, riferiremo ampiamente nel prossimo fascicolo.

Il cartellone del COMUNALE DI BOLOGNA promette *Tristano e Isotta*, *Falstaff*, *Mefistofele*, *Bohème*, *La farsa amorosa* di Zandonai, diretta dall'autore e nuova per Bologna.

Al MUNICIPALE DI FIRENZE, dalla fine di ottobre il maestro Mario Rossi dirigerà *Iris*, *Traviata*, *Il Tabarro* di Puccini con i *Misteri dolorosi* di Cattozzo, ed il *Barbiere di Siviglia*.

Anche quest'anno al MUNICIPALE DI ALESSANDRIA, si avrà dal dicembre al gennaio una stagione lirica sperimentale, con 14 rappresentazioni di sei opere di repertorio i cui interpreti saranno scelti da una speciale Commissione.

I maestri M. Cordone e O. Ziino dirigeranno al Politeama di PALERMO (stagione d'autunno organizzata dall'Ente Autonomo): *Traviata*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *Andrea Chénier*, *Werther*, *Barbiere di Siviglia* e (nuova per la città) *La vedova scaltra* di Wolf-Ferrari.

Durante la SAGRA MUSICALE DELL'UMBRIA (21 settembre-4 ottobre), al cui programma abbiamo già accennato e che si svolgerà tra Assisi e Perugia, si avranno 4 concerti sinfonici corali, comprendenti tra l'altro lo *Stabat Mater* di Labroca, *L'Infanzia di Cristo* di Berlioz, l'*Oratorio* premiato al Concorso appositamente bandito (*La Passione* di Cremonesi), lo *Stabat Mater* di Rossini, direttori Previtoli, Marinuzzi, Cremonesi, Guido Visconti di

Modrone. Si terranno anche due concerti di musica da camera interpretati la Sautieri, la Marini, l'Alfani Tellini, Abbado; e conferenze di Guido Visconti di Modrone, di J. Wolf, di Onorio Magnoni, di Fausto Torrefranca, di H. Prunières ecc.

Mons. Magnoni dirigerà pure la *Messa Gregoriana* e verranno rappresentate inoltre *Giona* di Carissimi, *Maria Egiziaca* di Respighi, *La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac* di Pizzetti. S. E. Perosi, infine, dirigerà il concerto di chiusura.

Il signor Charles Méré è stato eletto Presidente della CONFEDERAZIONE INTERNAZIONALE DELLE SOCIETÀ DEGLI AUTORI E COMPOSITORI, il cui prossimo congresso si terrà a Stoccolma.

S. E. Dino Alfieri e Romain Coolus sono stati nominati Presidenti onorari.

1051 CONCERTI SI SONO DATI A PARIGI nella stagione 1936-37 (83 meno della precedente). Essi si possono suddividere nelle seguenti categorie: 250 sinfonici, 32 di piccola orchestra, 59 con cori, 161 di musica da camera, 21 di violino, violoncello e piano, 49 di canto, 56 di canto con diversi strumenti, 18 di organo, 99 di piano, 16 di clavicembalo, 5 di arpa, 23 di danze, 82 corsi pubblici di interpretazione. I rimanenti concerti sono di diverso genere.

L'OPERA DI PARIGI ha in programma, per la stagione 1937-38, le seguenti novità: *La Chartreuse de Parme* di Armand Lunel (da Stendhal), musica di H. Sauguet; *Festin pendant la peste*, di L. Laloy (da Puskin), musica di A. Lourie; *Oriane la sans égale*, balletto di Seran, musica di F. Schmitt; *Cantique des Cantiques*, balletto di Boissy, musica di Honegger; *Enéas*, balletto di Wetering, musica di A. Roussel; *Aux Bosquets d'Italie*, di H. Hermant, musica di R. Hahn; *Una festa a Mantova*, balletto di Malipiero, su musica di Monteverdi; *Les Santons*, pastorale provenzale di R. Dumesnil e H. Tomasi; *Aveux et Promesses* di Migot; *L'Indiscret* di G. Ropartz; *Bagatelle* di Borchard.

Il GRAN PREMIO DI ROMA per la musica, nel consueto concorso annuale parigino, è stato assegnato nel 1937 al signor Victor Serventi, nato ad Algeri nel 1908 ed allievo di Henry Busser. Sono stati classificati successivamente Pierre Lautier di Marsiglia, pure allievo di Busser, e André Lavagne, di Parigi, che ha studiato con Roger Ducasse.

Autrice della cantata in programma, dal titolo *La Belle et la bête* è la signora Claude Orly; ma il suo lavoro è stato giudicato assai severamente, tanto che la critica si domanda se non sarà il caso per l'avvenire — data l'importanza del concorso — di incaricare un vero poeta od uno scrittore autorevole di preparare il testo della cantata che i concorrenti dovranno musicare.

Il celebre pianista Ignazio Paderewski ha accettato di curare l'EDIZIONE COMPLETA DI TUTTE LE OPERE DI CHOPIN per incarico dell'Istituto chopiniano di Varsavia. Oltre una edizione integrale contenente il testo autentico delle musiche di Chopin, se ne avrà un'altra comune, destinata alle scuole.

Secondo una recente statistica esistono in GERMANIA 130 MILA MUSICISTI E CANTANTI PROFESSIONISTI, dei quali 93.875 appartengono alla prima categoria e 35.849 alla seconda.

L'OPERA NAZIONALE DI BERLINO, nella scorsa stagione 1936-37 ha dato 317 rappresentazioni, delle quali 197 di opere tedesche e 120 di italiane.

Gli autori italiani più rappresentati sono stati: Puccini (34 recite), Verdi (25), Donizetti (18), Mascagni e Leoncavallo (18), Wolf Ferrari (7). Tra gli autori tedeschi Wagner ha avuto il maggior numero di rappresentazioni (56). Seguono Strauss (18), Schmaltsch (16), Mozart (13), Weber (13), ecc.

La MARCIA DEI NIBELUNGI di Wagner, per deliberazione del Governo Nazista, è riservata esclusivamente alle manifestazioni ufficiali del Partito. L'esecuzione è quindi vietata in tutte le altre occasioni.

È appena terminato il FESTIVAL DI SALISBURGO di quest'anno, e già si sta pensando ad organizzare quello del 1938. Si parla di tre opere (*Ifigenia in Aulide*, *Boris Godunov* e *Barbiere di Siviglia*) che verrebbero dirette da Toscanini. Questi, intanto, ha consegnato al Governatore del Dipartimento di Salisburgo la somma di 2.500 dollari per i fondi necessari alla trasformazione del teatro del Festival. Tale somma rappresenta l'onorario versatogli dalla National Broadcasting di Nuova York, per la trasmissione del concerto che il maestro ha diretto a Salisburgo il 29 agosto.

RICCARDO STRAUSS ha ultimato una nuova opera *Giorni di pace*, su libretto dello scrittore viennese Giuseppe Gregor. Si darà per la prima volta al Teatro di Stato di Monaco.

All'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MUSICA A FRANCOFORTE SUL MENO è stata inaugurata con grande successo la « Mostra dei compositori contemporanei e delle loro opere ». Alberto R. Mohr ha raccolto e magnificamente disposto il materiale rappresentante la vita musicale di 17 Nazioni e di oltre settanta compositori stranieri, senza contare i tedeschi.

L'Italia è rappresentata dai maestri Alfredo Casella, Goffredo Petrassi, Ennio Porrino, Luigi Dalla Piccola, G. Francesco Malipiero, Riccardo Pick-Mangiagalli, Ermanno Wolf-Ferrari e Riccardo Zandonai.

Gli scenari del Teatro alla Scala di Milano e del Teatro Reale dell'Opera di Roma « permettono — scrivono gli organizzatori — un'in-

formazione chiara e precisa sulla situazione attuale dell'opera lirica in Italia ».

In considerazione dell'interesse che il recente CONCORSO YSAÏE ha suscitato in tutto il mondo, il Comitato della « Fondazione Regina Elisabetta » ha deciso di non limitarlo ai soli esecutori di violino. Nel 1938, perciò, sarà riservato ai pianisti, nel 1939 ai direttori d'orchestra, e nel successivo anno di nuovo ai violinisti.

Si è aperta una sottoscrizione nazionale per la raccolta dei fondi necessari alla buona riuscita dell'importante manifestazione.

La « Società Lirica Internazionale » presieduta dall'austriaco Paul Csonka, intraprenderà quanto prima un interessante giro nell'America del Nord, dove rappresenterà con la collaborazione di artisti di primo ordine numerose opere, e fra queste la INCORONAZIONE DI POPPEA DEL MONTEVERDI nella nuova edizione curata dal maestro Ernst Krennek.

La direzione artistica e dell'orchestra è affidata al maestro italiano Alberto Erede. Prima della partenza per l'America l'opera del Monteverdi sarà data anche a Vienna allo Stadttheater.

Durante la tradizionale STAGIONE ITALIANA AL MUNICIPALE DI SANTIAGO, dell'autunno, direttore Alfredo Padovani, si daranno: *Aida*, *Trovatore*, *Bohème*, *Barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Lucia*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Otello*, *Zazà*, *Andrea Chénier*, *Adriana Lecouvreur*; e, come novità, *Ave Maria* di Allegri e *La Baronessa di Carini* di Mulè.

ORCHESTRA

O. L. FERNANDEZ

123975. - *Batuque*. Danza di negri, dalla Suite brasiliana « Reisado do pastoreio » L. 12,-

M. LABROCA

123990. - *Sonata* per Orchestra con Pianoforte concertante L. 15,-

F. MIGNONE

123976. - *Congada*. Danza afrobrasileira L. 12,-

O. RESPIGHI

123991. - *Belkis*. Regina di Saba I Suite (dal ballo omonimo) L. 25,-

Partiture in formato tascabile

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NECROLOGIO

Pierné e Roussel

Due gravi perdite deve registrare la Francia musicale con la recente morte di GABRIEL PIERNÉ (Ploujean (Côtes du Nord) 17 luglio) e di ALBERT ROUSSEL (Royan 23 luglio).

Il primo, nato a Metz nel 1863, educato da una famiglia di musicisti, entrò giovanissimo al Conservatorio di Parigi, come allievo successivamente di Guiraud, di Lavigne, di Marmontel, di Franck e di Massenet.

Nel 1882 vinse il Gran Premio di Roma. Nel 1890 successe a Franck come organista di Sainte-Clotilde, nel 1910 a Colonne nella direzione dei suoi concerti sinfonici, nel 1924 a Dubois nell'Accademia di Belle Arti.

Rapida e fulgida fu la sua carriera, come organista, come direttore d'orchestra, soprattutto, ed anche come compositore. Egli lascia una numerosissima produzione nella quale, pur dimostrando di avere assimilato i vari stili dei musicisti della sua epoca, si ritrova sempre, però, l'impronta della sua cultura e del suo buon gusto.

Vanno particolarmente ricordate, di lui, le opere *Les Elfes*, *La Fille de Tabarin*, *On ne badine pas avec l'amour*; il balletto *Cydalis et le Chèvre-pied* e le operette *Le Collier de saphirs*, *Bouton d'or*; gli oratori *La Nuit de Noël*, *La Croisade des enfants*, *François d'Assise*; ed inoltre musica da scena, alcuni balletti, composizioni sinfoniche e da camera.

Albert Roussel, nato a Tourcoing nel 1869, intraprese dapprima la carriera di ufficiale di marina; ma si dimise, nel 1894, per dedicarsi alla musica che studiò col Gigout e col d'Indy alla « Schola Cantorum » dove tenne in seguito la cattedra di contrappunto.

Era indubbiamente una delle figure più rappresentative tra i compositori contemporanei, per la chiara vena inventiva e la schietta personalità che caratterizzava la sua produzione, tra la quale vanno particolarmente ricordati *Poème de la forêt*, la *Symphonie en sol min.*, *Bacchus et Ariane*, *Concerto per piano*, *Troisième Symphonie*, *Le Festin de l'Araignée* (balletto), oltre le opere *Padmavati* e *La Naisance de la Lyre*.

Egli, pur rimanendo sotto l'influenza del Debussy e del d'Indy, quasi fino al 1920, seppe dare però nuovo sviluppo agli orientamenti di quel due maestri, dimostrandosi propugnatore di un oggettivismo assai rigoroso, ma scevro dalle consuete e vuote elocuzioni di molti altri suoi contemporanei.

Giovanni Salviucci

Assai ha rattristato la morte di questo giovane compositore, avvenuta il 5 c. m. a Roma, ove era nato nel 1907. Di Lui ha scritto diffusamente in « Musica d'oggi » Mario Rinaldi,

in uno dei suoi brillanti articoli sui « Giovani musicisti romani » mettendone in evidenza la serietà profonda dell'ingegno e ed il suo continuo progredire nonchè la evidente affermazione di una sempre più chiara personalità.

Allievo di Boezi, di Casella e di Respighi, lascia una *Sinfonia italiana*, per orchestra, ripetutamente eseguita, molte liriche, *Pensiero nostalgico* per violino e pianoforte, *L'Overture in do diesis min.*, eseguita all'Augusteo, un *Quartetto*, una *Sinfonia da camera* ecc.

La sua nuova *Serenata* per nove strumenti ha avuto un calorosissimo successo al Festival di Venezia, l'8 c. m.

Si può dire con certezza che egli fosse una delle migliori promesse musicali della giovane generazione.

Alla desolata vedova ed ai tre teneri figliuoli le nostre condoglianze commosse ed affettuose.

Ad Oropa, ove era maestro di Cappella di quel Santuario, si è spento, il 24 luglio, il maestro DON PIETRO MAGRI, nato presso Ferrara nel 1873. Dopo aver studiato a Venezia con Perosi, era stato successivamente direttore delle Cappelle di Bari e di Vercelli. Organista valoroso, compose anche alcuni apprezzati oratori; specialmente notevoli *La Regina dei Pirenei* e *La Regina delle Alpi*.

A soli 38 anni è morto, in una clinica di Helsinki, il maestro PIETRO TRONCHI, ben noto come musicista e direttore d'orchestra. Da alcuni anni svolgeva in Finlandia opera di italianità nel campo della cultura musicale. Valoroso combattente, era mutilato di guerra.

È morto recentemente, negli Stati Uniti, a 39 anni, GEORGE GERSHWIN, in seguito ad un atto operatorio. « Figlio del jazz » come lo definivano i suoi conterranei, aveva saputo nobilitare questo genere di musica, facendo trionfare in tutto il mondo la sua *Rapsodia in bleu*, che lo rese celebre. Compose anche qualche operetta.

GRAN METODO TEORICO PRATICO PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE DI

S. LEBERT e L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI

Professore al Liceo Musicale di Bologna

E. R. 130. - Parte I. L. 12,-
E. R. 131. - Parte II. " 12,-
E. R. 132. - Parte III. " 20,-

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

PETRASSI (G.) (123053). *Salmo IX* - per Coro ed Orchestra. Riduzione di P. Scarpini. (A) L. 15,—
 PORRINO (E.) (121047). *Canzone romanesca S-T*. Versi di A. Jandolo. (A) L. 5,—

VIOLONCELLO E PICCOLA ORCHESTRA

ZANDONAI (R.) (123594). *Concerto andaluso*. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

ARCHI E PIANOFORTE

CUSCINA (A.) (12401). *Serenatella*. (A) L. 6,—

ORCHESTRA

CILEA (F.) (123089). *Piccola Suite*. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

ORCHESTRA DA CAMERA

TOMMASINI (V.) (123897). *Suite*. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

DANERI (T.). *Tre Pezzi*:
 — (123966). *Aubade d'avril*. (Mattinata d'aprile). (A) L. 6,—
 — (123967). *Parade des gamins* (Parata di monelli). Marcetta caratteristica. (A) L. 6,—
 — (123968). *Serenatella spagnola*. Interim. » » 6,—
 ZANDONAI (R.) (123803). *LA FARSA AMOROSA*. Atto I: Intermezzo scenico (Culotta). (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA (CON SAXOFONI) con Pianoforte conduttore

CUSCINA (A.) (123902). *Notte d'oriente*. Intermezzo. (A) L. 6,—
 VALLINI (M.) (123958). *Ricordi d'un giorno*. Serenata. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ABBIATI (F.). *Scritti inediti di Gaetano Capri*. (S. A. Carisch, Milano). L. 20,—
 BARBACCI (R.). *Il Metronomo*. Indici Acustici. (Buenos Aires).
 VALABREGA (C.). *Domenico Scarlatti. Il suo secolo. La sua opera*. (Guanda editore, Modena). L. 25,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

MORTARI (V.). *Le favole e le danze dei vecchi tempi* (da antiche musiche per liuto). (S. A. Carisch, Milano). L. 8,—

DUE PIANOFORTI

BLANCHET (E. R.). *Balade*. (Max Eschig, Paris).
 KONSTANTINOFF (K.). *Vienne*. Réduction. (Max Eschig, Paris).

ORCHESTRA

BACH (G. S.). *Adagio e Fuga*. Trascriz. libera di G. C. Sontogno. (S. A. Carisch, Milano). L. 20,—
 — *Tempo di Sonata*. Trascriz. libera di G. C. Sontogno. (S. A. Carisch, Milano). L. 20,—
 BACH (G. S.). *Arioso*, dall'Aria con Variazione. Trascritto da V. Gui. (S. A. Carisch, Milano). L. 6,—
 BACH (G. S.). *Kantate N. 39 « Brich dem Hungert sein Brot »*. — *Kantate N. 51 « Jauchzet Gott in allen Landen »*. — *Kantate N. 155 « Mein Gott, wie lang, ach lange »*. (E. Eulenburg, Leipzig).

DALLA PICCOLA (L.). *Sette cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*: 3ª Serie, *Giocosa e Gagliarda*, per Voce miste e grande Orchestra: a) Coro degli zini; b) Coro dei lanti brachi. (S. A. Carisch, Milano). L. 10,—

DONIZETTI (G.). *Sinfonia Concertata in re magg.* Revisione di G. Piccolò. (S. A. Carisch, Milano). L. 20,—
 GEMINIANI (F.). *Concerto grosso N. 1* (dalla Sonata op. V N. 1 di A. Corelli (V. Mortari). L. 20,—
 — *Concerto grosso N. 12* (Follia) (dalla Sonata op. V N. 12 di A. Corelli (V. Mortari) L. 20. (S. A. Carisch, Milano).

GEMINIANI (F.). *Concerto Grosso* (Op. 3 N. 5) *B. dur.* — *Concerto Grosso* (Op. 3, N. 6) *F. moll.* — *Concerto Grosso* (Op. 3, N. 4) *D. moll.* (E. Eulenburg, Leipzig).

GUARINO (C.). *Bagliori*. Poema sinfonico. L. 25.—
Marcia funebre per un pulcino. L. 16. (S. A. Carisch, Milano).

HAYDN (J.). *Violoncello-Konzert D. dur.* (E. Eulenburg, Leipzig).

MAIPIERO (G. F.). *Vier Inventionen*. (E. Eulenburg, Leipzig).

MOZART (W. A.). *Flöten-Konzert D. dur.* (E. Eulenburg, Leipzig).

PILATI (M.). *Quattro Canzoni popolari italiane*. Piccola Orchestra. (S. A. Carisch, Milano). L. 20,—

SCHUBERT (F.). *Gruppe aus dem Tartarus*. Orchestrated by J. Brahms. (Oxford University Press, London).

SIBELIUS (J.). *Violin-Konzert D. moll.* (E. Eulenburg, Leipzig).

ZADOR (E.). *Ungarisches Capriccio*. (Eulenburg, Leipzig).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 104.940.000

Sede in VERZUOLO

Direzione in TORINO - Via S. Teresa, 2

STABILIMENTI IN

VERZUOLO

ROMAGNANO SESIA

GERMAGNANO

CORSICO - PAVIA

FOLLA e MARAINO (Mastianico)

MANTOVA

TREVISO

LUGO DI VICENZA

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.

Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2 (angolo Via S. Raffaele).

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56

ROMA.

G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.

TORINO.

Clella Leandro. - Via Piave, 3.

TRIESTE.

Tedeschi e Obersnu. - Corso Vitt. Em., 26.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

LIPSIA.

G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.

Soc. An. des Editions Ricordi. - 18, Rue de la Pépinière.

NEW YORK.

G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.

G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
 Comp. d'Assicuraz. Milano. - Via Lauro 7.

Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.

Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.

Soc. An. Naz. del Grammofono. - Via Domenichino, 14.

Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO X · OTTOBRE · MCMXXXVII · XV

Tassa pagata per supplemento



COLLANA DEGLI IMMORTALI

L. Van BEETHOVEN

SINFONIA N. 8 IN FA MAGGIORE (Op. 93) in sei parti - 3 dischi doppi da 30 cm. - Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Felix Weingartner.

GQX. 10831/833 . . . L. 75,—

SINFONIA N. 3 - EROICA - IN MI BEMOLLE (Op. 55) in 12 parti - 6 dischi doppi da 30 cm. - Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Felix Weingartner.

GQX. 10834/839 . . . L. 150,—

GIO. SEB. BACH

MUSICA D'ORGANO - Preludi e fughe in 7 dischi doppi 30 cm. Albert Schweitzer (all'Organo) - incisi a All Hallows Barking by the tower.

BQX. 2512/2518 . . . L. 210,—

PETER CIAIKOVSKI

SINFONIA N. 6 IN SI MINORE (Patetica) (Op. 74) - In dieci parti - 5 dischi doppi 30 cm. - Orchestra della Società dei Concerti del Conservatorio di Parigi sotto la direzione di M. Philippe Gaubert.

GQX. 10857/61 . . . L. 125,—

Incisi su DISCHI COLUMBIA

DISCHI COLUMBIA
VIA DOMENICHINO, 14 - MILANO



RIBERINA ERBA
*Il rimedio
Italianissimo*

INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

G. TAGLIAPIETRA

ANTOLOGIA DI MUSICA ANTICA E MODERNA

PER PIANOFORTE

150 AUTORI - 519 COMPOSIZIONI - 18 VOLUMI - 2863 PAGINE DI MUSICA

Ogni volume contiene notizie biografiche e bibliografiche di ciascun autore; l'indice tematico e numerose note esplicative, storiche, artistiche ed altre sulla interpretazione del pezzo e sulle differenti soluzioni di difficoltà di taluni passaggi. Le indicazioni del pedale sono state eseguite con la notazione moderna e la musica è corredata dalla più razionale digitazione, sviluppo dei trilli e dei gruppetti ecc., con ricchezza d'indicazioni per l'esatta esecuzione.

VOLUME I. (E. R. 980). — Contiene 1 brano di F. Verdelotto; 1 di A. Willaert; 6 di G. Cavazzoni; 6 di A. De Mudarra; 1 di M. De Fuenllana; 1 di G. Bermudo; 2 di C. De Rore; 7 di L. Milan; 3 di A. Gabrieli; 4 di A. Cabezon; 2 di A. Padovano.

VOLUME II. (E. R. 981). — Contiene 4 brani di C. Merulo; 3 di L. Luzzaschi; 7 di W. Byrd; 1 di T. Morley; 9 di G. Gabrieli; 1 di F. Richardson; 2 di P. Phillips; 4 di G. Farnaby.

VOLUME III. (E. R. 982). — Contiene 4 brani di J. P. Sweelinck; 2 di J. Mundy; 8 di J. Bull; 3 di J. Titelouze; 5 di H. L. Hassler; 9 di A. Banchieri; 1 di C. Erbach; 2 di B. Praetorius; 4 di O. Gibbons.

VOLUME IV. (E. R. 983). — Contiene 24 brani di G. Frescobaldi.

VOLUME V. (E. R. 984). — Contiene 19 brani di G. Frescobaldi; 1 di G. M. Trabaci; 10 di G. Picchi; 1 di A. Gabrieli.

VOLUME VI. (E. R. 985). — Contiene 8 brani di S. Scheidt; 1 di H. Scheldemann; 1 di G. B. Fasolo; 6 di M. A. Rossi; 1 di A. Merula; 3 di F. Fontana; 11 di J. J. Froberger.

VOLUME VII. (E. R. 986). — Contiene 1 brano di D. Strungck; 1 di W. Ebner; 1 di J. Kindermann; 2 di F. Roberday; 1 di J. C. de Chambonnières; 1 di H. Dumont; 1 di J. A. Reinken; 5 di N. Gigault; 9 di J. R. von Kerll; 7 di J. Anglebert; 2 di G. B. Lulli; 1 di J. Gaultier.

VOLUME VIII. (E. R. 987). — Contiene 4 brani di A. Poglietti; 1 di A. Le Bégue; 3 di L. Couperin; 3 di G. Muffat; 4 di D. Buxtehude; 20 di B. Pasquini.

VOLUME IX. (E. R. 988). — Contiene 1 brano di G. C. Bach; 1 di G. Krieger; 4 di C. F. Pollaroli; 5 di A. Corelli; 12 di G. Pachelbel; 4 di E. Purcell; 12 di A. Scarlatti.

VOLUME X. (E. R. 989). — Contiene 6 brani di G. Kuhnau; 1 di F. S. Murschhauser; 2 di G. C. Fischer; 1 di G. B. Loeillet; 1 di F. Couperin; 1 di L. Marchand; 2 di A. B. Della Ciaja; 4 di D. Zipoli; 1 di A. Vivaldi; 6 di G. F. Telemann; 6 di G. Mattheson.

VOLUME XI. (E. R. 990). — Contiene 1 brano di G. F. Rameau; 1 di G. F. Danrieu; 6 di F. Durante; 3 di G. F. Händel; 1 di G. S. Bach; 1 di D. Scarlatti; 4 di B. Marcello; 2 di N. Porpora.

VOLUME XII. (E. R. 991). — Contiene 3 brani di G. Muffat; 3 di L. C. Daquin; 2 di L. Leo; 1 di G. A. Hasse; 1 di G. B. Sammartini; 2 di G. A. Paganelli; 1 di G. B. Pescetti; 2 di G. B. Martini; 3 di B. Galuppi; 1 di W. F. Bach; 1 di P. D. Paradis; 1 di G. L. Krebs.

VOLUME XIII. (E. R. 992). — Contiene 3 brani di C. F. E. Bach; 3 di G. F. Kirnberger; 2 di F. G. Marpurg; 1 di G. Benda; 1 di G. E. Bach; 1 di F. Bertoni; 1 di G. P. Rutini; 1 di G. Haydn; 1 di A. Sacchini; 1 di G. C. Bach; 1 di G. Hässler; 1 di F. Turini; 1 di G. B. Grazioli; 1 di M. Clementi; 1 di W. A. Mozart.

VOLUME XIV. (E. R. 993). — Contiene 1 brano di L. Cherubini; 2 di G. L. Dussek; 1 di F. Pollini; 5 di D. Steibelt; 2 di L. v. Beethoven; 4 di G. B. Cramer; 1 di G. N. Hummel; 6 di G. Field; 1 di F. Ries; 1 di C. M. v. Weber.

VOLUME XV. (E. R. 994). — Contiene 1 brano di F. G. M. Kalkbrenner; 5 di C. Czerny; 2 di J. Moscheles; 3 di F. P. Schubert; 1 di G. C. Kessler; 11 di F. Mendelssohn; 5 di F. Chopin.

VOLUME XVI. (E. R. 995). — Contiene 4 brani di R. Schumann; 5 di F. Liszt; 2 di S. Thalberg; 7 di H. Kjerulf; 5 di S. Golinelli.

VOLUME XVII. (E. R. 996). — Contiene un brano di J. Raff; 1 di A. Fumagalli; 3 di A. Rubinstein; 3 di G. Brahms; 2 di G. Sgambati; 1 di M. Esposito; 2 di G. Martucci; 1 di C. Albanesi; 2 di N. v. Westerhout; 3 di Al. Longo; 1 di G. Orefice.

VOLUME XVIII. (E. R. 997). — Contiene 10 brani di F. Busoni; 2 di F. Cilea; 2 di A. Zanella; 1 di A. Savasta; 3 di D. Alaleona; 2 di R. Pick-Mangiagalli; 6 di L. Perrachio; 4 di A. Casella; 1 di F. Santoliquido; 1 di P. Coppola; 1 di A. Verrini; 2 di M. Castelnuovo-Tedesco; 1 di S. Musella; 1 di E. Masetti; 1 di M. Pilati.

(E. R. 1661 a 1678) Gli stessi Vol. con testi italiano, francese, tedesco, inglese

I volumi I a V: L. 12 - I volumi VI, VII, VIII, IX, XII e XVII: L. 15
I volumi X, XI e XVI: L. 18 - I volumi XIII e XV: L. 20
I volumi XIV e XVIII: L. 25.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,50 ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
 ESTERO L. 2,- ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,-
 (oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

A. CASELLA. — Musica contemporanea e pubblico	Pag. 321
R. DE RENSIS. — Critici italiani a Parigi ostili all'arte di Verdi	„ 327
RIVISTA DELLE RIVISTE: L'Esposizione di Parigi. - Italia. - Estero	„ 331
VITA MUSICALE: Nuove opere a Bergamo. - Teatri. - Concerti. - Varie (La sagra musicale dell'Umbria; Le celebrazioni sarde). - Lettera dalla Germania (A. BRÜGGEMANN)	„ 334
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica per organo. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica	„ 344
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	„ 353
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	„ 356

BRANO MUSICALE

F. CILEA: *Berceuse*, per Pianoforte.



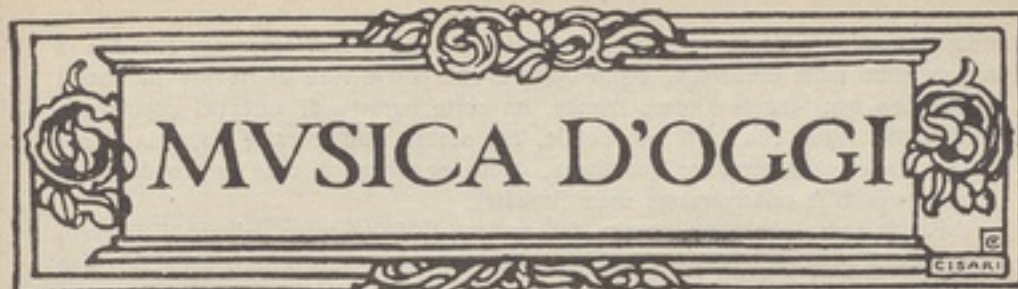
BLÜTHNER

il Pianoforte
dell'Aristocrazia

Informazioni:

AGENTE GENERALE: **ERARDO HENSCHEL**

MILANO - Via Aldrovandi, 5 - Telef. 25.197



Musica contemporanea e pubblico ⁽¹⁾

Si ode ovunque dire che il pubblico attuale non ama l'arte di quest'epoca, ed affermare che questo disfavore si estenderebbe tanto alla musica quanto alle arti plastiche, quanto alla letteratura. E si crede di trovare evidenti dimostrazioni di questo fenomeno sia nella scarsa vendita di nuovi libri, sia nella scomparsa del mecenatismo che acquistava quadri e sculture, sia infine nel diminuito concorso di pubblico nelle sale di teatro e da concerto. E si parla anche continuamente di un distacco dell'artista dal pubblico, distacco il quale, iniziatosi verso la fine dello scorso secolo, avrebbe assunto negli ultimi tempi proporzioni allarmanti, tali da far seriamente temere per l'esistenza stessa avvenire dell'arte.

Accettiamo provvisoriamente per reale questo stato di cose, ed ammettiamo allora che l'arte attuale non goda del pieno favore del pubblico e nemmeno della sua fiducia; riconosciamone insomma la più o meno grande impopolarità. E vediamo allora quali possano essere state le cause determinanti di questa pubblica indifferenza verso gli sforzi degli artisti contemporanei.

[Prima di inoltrarci in questa disamina, vien fatto però di chiedersi: « fu mai stata veramente popolare la grande arte? ». E credo che nessun artista di buona fede possa dare una risposta affermativa a questa interrogazione. Si raccontano, sì, bellissime cose sui tempi passati. Si ricorda ad esempio che il popolo di Firenze andava esultante in processione dietro ad una Madonna di Cimabue. Ma si dimentica però che era quella una usanza annuale, e che il medesimo popolo sarà magari andato, l'anno prima o quello successivo, dietro ad una pittura che tutto era fuorchè un capolavoro, e che quindi conviene accogliere con somma circospezione questa bellissima storia.

Fu, è vero, popolarissimo il melodramma ottocentesco. Ma questa popolarità è un fatto unico nella storia, dovuto a particolari circostanze. Per contro, sappiamo che l'arte di Beethoven ha stentato oltre mezzo secolo per uscire dal ristretto cerchio di ammiratori che primi e soli la compresero e la difesero. Haydn, Mozart, Chopin scrissero unicamente per delle élites aristocratiche e limitatissime. E quando si dice che l'arte di Schönberg non sarà mai popolare, non bisogna dimenticare che non lo saranno mai nemmeno le più belle fughe di Bach oppure gli

(1) Dagli « Atti del primo Congresso Internazionale di Musica » (Le Monnier, Firenze) e per cortesia di G. M. Gatti, segretario del Congresso.

ultimi quartetti di Beethoven. In un certo senso, si può anzi osservare che mai la musica ebbe tanta diffusione, come oggi, e che non è raro di trovare in questa musica che oggi inonda l'intero mondo, un certo numero di autentici capolavori. Ma ciò non toglie che l'arte più nobile, più severa, più astratta insomma e più lontana dalla realtà terrestre quotidiana, debba per forza di cose essere destinata ad una popolarità relativamente assai limitata].

Fra le cause che hanno potuto determinare il disinteresse del pubblico verso la musica di oggi, ammettiamo senz'altro che abbiano avuto la loro parte di colpa i compositori. La fine del ciclo romantico e la sua decadenza hanno assunto l'aspetto di una vera e profonda crisi sonora, la quale — iniziata col *Tristano wagneriano* — doveva poi poco a poco raggiungere quelle forme estreme che ebbero la loro principale sede nella Media Europa e fra le quali l'atonalità è la più nota, almeno di nome.

Per lunghi anni, la musica si è troppo sovente presentata al pubblico sotto aspetti continuamente sperimentali e contraddittori, opera di maestri i quali affermavano — certo in buona fede — che fosse necessario di fare *tabula rasa* della tradizione e che la musica dovesse ad un tratto mutare ogni connotato. È inutile il ricordare qui quante siano state queste convulsioni polemiche della nostra arte, perchè storia di ieri, a tutti presente. Senza maggiormente attardarci su questa parte del nostro problema, concediamo dunque senza difficoltà che la troppa musica imperfetta, incoerente, irritante, incomprensibile soprattutto presentata nello scorso ventennio al pubblico, abbia fortemente contribuito ad allontanare sempre più le masse dall'arte vera, e che quindi i compositori abbiano la loro parte di responsabilità nella genesi storica del presente stato di cose.

Dopo i compositori e prima di giungere al pubblico, vi sono però altri colpevoli, e primi fra questi gli interpreti. È doloroso a dirsi, ma i maggiori esecutori, sia direttori, sia strumentisti, sono anche i musicisti più refrattari alla musica loro contemporanea. Conosciamo tutti i nomi illustri di una quantità di interpreti, i quali vivono esclusivamente sul comodo e sicuro passato e non rischiano mai un lavoro nuovo. A tal punto che — se non vi fossero quegli altri interpreti meno illustri, ma certo più colti e coraggiosi che amano la novità ed anche il pericolo — non si vede come la musica nuova arriverebbe a farsi conoscere.

Allo scarso interesse degli interpreti per la musica nuova, va aggiunto anche quello di molte fra le società di concerti, le quali ostentano una estrema diffidenza verso le forme di musica contemporanea più viva e più interessante. Quanto al teatro, sappiamo ancora maggiormente come la situazione dell'arte attuale vi sia precaria e difficile, per non dire disperata. Ed è certo che tanto gli interpreti quanto i « datori di lavoro » (per adoperare una espressione corporativa) hanno essi pure una larga parte di responsabilità in quello stato di cose che stiamo esaminando.

Veniamo adesso alla responsabilità che spetta al pubblico stesso. Non mi pare che si possa dire — in linea generale — che il pubblico si disinteressa della musica se si osserva la sua affluenza nei teatri o nelle sale da concerto, affluenza che si mantiene molto soddisfacente. Meno ancora, se si riflette alla invisibile ma formidabile massa di ascoltatori che ogni giorno sta al microfono nell'intero mondo. Però, è indubbio che il pubblico col quale lavoriamo oggi noi musicisti, è un pubblico pigro, stanco e raramente capace di un vero sforzo di comprensione quando si esce dalla via battutissima del repertorio passato, classico oppure romantico.

Questa fiacchezza di spirito viene generalmente attribuita alle difficoltà materiali dell'ora che attraversiamo, difficoltà le quali altro non sono — in ultima sede — che una conseguenza della ondata di materialismo che minaccia di sommergere i nostri ideali e la nostra civiltà stessa, e quindi insidia anzitutto la musica la quale è di quell'ideale e di quella civiltà una delle più alte espressioni. Che questa enorme offensiva delle forze materiali sia — in realtà — la suprema causa della diminuita capacità musicale attiva del pubblico, ne troviamo un simbolo altamente significativo nella diffusione meccanica della musica per mezzo del disco e soprattutto della radio. Se — come abbiamo detto poc'anzi — questi mezzi meccanici creano milioni e milioni di nuovi ascoltatori — è nondimeno certo che atrofizzano, presso quelle stesse masse, le facoltà di ascoltare attivamente che sono essenziali per la vera *assimilazione* della musica.

Ora, come ben disse Igor Strawinski: « in musica più ancora che in qualsiasi altra arte, la comprensione non è concessa che a coloro i quali a questa comprensione dedicano uno sforzo attivo. La funzione pura e semplice dell'udito non basta. Ascoltare certe combinazioni di suoni, l'abituarsi senza troppe difficoltà, non significa affatto comprenderle, perchè si può ascoltare senza sentire, come si può guardare senza vedere. Questa assenza di sforzo attivo e la soddisfazione che il radioamatore prova a tale facilità di avere la musica a domicilio rende pigre le masse. Nessuna necessità di uscire di casa; nessun bisogno di saper suonare uno strumento: il disco, la radio si incaricano di tutto. Soprasaturi di suoni, di combinazioni sonore le più eterogenee, questi ascoltatori divengono fatalmente, a scadenza più o meno breve, vittime di un abbruttimento che oblitera in loro ogni facoltà critica e li rende persino indifferenti alla qualità della musica che ascoltano. È certo purtroppo che questa ipernutrizione musicale farà un giorno perdere alle masse l'appetito ed il gusto della musica. E si può temere che — invece di sviluppare in quelle masse l'amore e la comprensione della musica — i mezzi moderni di diffusione meccanica abbiano a creare un risultato diametralmente opposto, vale a dire a determinare finalmente una enorme indifferenza, una totale incapacità di discernimento, di orientamento verso la musica ed una completa impotenza reattiva ».

Ho voluto citare interamente queste recenti parole dell'autore di *Petrouchka*, perchè sono profondamente vere, ed anche perchè confermano a meraviglia quanto dicevo poco fa, e cioè che la grande arte non sia mai stata popolare, e che — in conseguenza — il renderla accessibile materialmente al primo venuto debba essere una cosa definitivamente assai più dannosa che utile. Ad ogni modo, anche non volendo condividere questa autorevole opinione sui pericoli derivanti dalla troppa diffusione meccanica della nostra arte, è certo che il pubblico odierno manifesta scarsa partecipazione *attiva* verso la musica, e che esso si entusiasma soprattutto in un senso sportivo, vale a dire che il suo maggior interesse va alla bravura più o meno grande dell'interprete, cantante, direttore o strumentista che sia. In queste condizioni, vano sarebbe pretendere da un simile pubblico lo sforzo di concentrazione che richiede fatalmente una musica nuova non solamente per data di nascita ma soprattutto per carattere storico.

Dobbiamo adesso aggiungere — a parziale discolpa di detto pubblico — che mai si incontrò nella storia dell'arte un'epoca così confusionaria come la nostra.

Gli artisti che lavoravano nel Rinascimento, oppure quelli del Seicento e persino del Settecento, operavano tutti in un solo clima d'arte che era identico tanto per il creatore di genio quanto per l'artista mediocre o scemo. Mentre nell'epoca nostra vediamo invece Vaccaro o Michelucci accanto a Coppèdè, De Chirico o Casorati accanto a Grosso, Malipiero o Petrassi accanto a Mascagni, ecc. ecc. L'eclittismo di questa epoca è un immenso dramma, del quale non possiamo intravedere le conseguenze, ma che certo è una delle cause essenziali dell'apatia del pubblico e della sua tendenza sempre più palese a rifugiarsi nella comoda certezza del passato anzichè fare il minimo sforzo per andare incontro all'avvenire.

Un'altra ragione che spiega il distacco del pubblico dalla musica attuale (e non solamente dalla musica) è quella che la nostra musica non ha ancora trovato le forme della epoca che si sta costruendo. Noi stiamo cogli occhi rivolti a scrutare le nebbie che nascondono la nostra aspra strada, ma è certo che la nostra arte vive ancora delle forme che furono quelle dei tre ultimi secoli e soprattutto dell'Ottocento. È infinitamente probabile che noi cosiddetti artisti di avanguardia siamo semplicemente i primitivi di un nuovo ciclo storico, di una prossima grande civiltà artistica nella quale apparirà luminoso ciò che noi faticosamente intravediamo in quelle nebbie. Ed allora anche la musica ritroverà — come in altri grandi periodi — quella naturalezza divina, quel supremo abbandono consentito solamente all'arte in perfetta pace con sè stessa e che ha raggiunto la sua perfezione al disopra di ogni tormento.

Dobbiamo adesso però fare una doverosa constatazione: quella che la nostra epoca è non solamente ricchissima di arte, ma anche e soprattutto di arte vera. E questa nostra un'epoca molto seria. E vediamo ovunque attorno a noi una quantità di musicisti che fanno l'arte precisamente come la facevano gli antichi, colla medesima fede religiosa, colla medesima tenacia, colla medesima tensione verso il conseguimento della serenità che reca con sè la perfezione. E questi artisti meritano un altissimo rispetto, perchè lavorano in mezzo a difficoltà spirituali e materiali quali mai ne conobbe nessuna epoca precedente. Alcuni di quegli artisti sono stati — e sono tuttora — considerati « rivoluzionari ». Mentre invece, per chi ben conosce lo sforzo loro e possiede in egual misura conoscenza storica, vede che questi artisti svolgono la loro opera di creatori sulla grande linea del passato.

Una nuova semplicità si fa strada nell'arte. E noi vediamo anche la musica uscire dagli antichi labirinti, e liberarsi da quegli errori, da quei tentennamenti che per quasi un trentennio ne ostacolarono lo sviluppo. L'epoca della *musicarebus*, della musica accessibile solo a pochi iniziati è finita. Anche taluni di noi che attraversarono periodi di incertezze, di faticose ricerche assimilatrici, sono ormai usciti da quei travagli e raggiungono oggi una nuova serenità.

Alcuni critici dicono che questi musicisti hanno fatto macchina indietro. Ed è vero che questi ultimi lavori sono meno violenti, meno polemicamente sovversivi di altri precedenti. Ma questo non significa rinnegamento di un passato; vuol dire solamente ritrovamento di uno spirito più sereno, più umano soprattutto. Ma, ripeto, non si tratta di un mutamento di rotta, ma invece di uno sviluppo di modi che già esistevano sin dall'origine in ciascuno di noi e che la maturità ha sviluppato. Questa risorta semplicità, che è quella ormai di tutti i migliori giovani che a noi succedono, lascia supporre che l'arte possa domani ritrovare un più stretto

contatto con quelle folle che oggi, nell'intero mondo, stanno salendo dalla miseria e dall'ignoranza passata verso la luce della cultura. Ma però non basta che gli artisti compiano questo loro sforzo verso il pubblico: occorre che questo pubblico, a sua volta, senta il dovere di fare lo sforzo necessario per innalzarsi verso l'opera d'arte.

Come abbiamo fatto dire a Strawinski poc'anzi, la rivelazione della Bellezza deve essere concessa solamente a colui che è capace di sollevarsi a quell'altezza. Tutti ricordano la storia di quel tedesco che diceva ad un amico: « però, quanto è lunga quella « Nona sinfonia » di Beethoven! »; e gli rispose l'altro: « non è la sinfonia che è troppo lunga; sei tu invece troppo corto! ». E, per quanto siano reali le colpe che possono aver avuto nell'ultimo quarto di secolo i compositori quando scrivevano quelle musiche oggi fortunatamente tramontate, non bisogna però dimenticare che è indispensabile il guidare il pubblico di domani verso un'arte che non sia semplicemente edonistico, superficiale passatempo per gente incapace di concentrazione spirituale, ma che sia una rinnovata comunione di spirito fra creatore ed ascoltatori, un nuovo entusiasmo di animi, meglio ancora, come disse recentemente Le Corbusier: « uno sforzo creativo generale e totale di tutta la nazione ».

Ed un compito di prima importanza per l'ottenimento di questo scopo spetta senza dubbio alla critica, la quale non è purtroppo oggi sempre all'altezza di siffatto compito. Nessuno pone in dubbio l'onestà dei vari critici, ma dobbiamo nondimeno confessare che ben pochi di loro sanno adempiere alla loro più importante missione, che non è quella di dare sempre ragione al pubblico anche quando questo ha torto, ma invece di aprirgli la via dell'avvenire, aiutandolo a discernere il vero dal falso ed il bello dal brutto. Ormai — come abbiamo già detto — ci troviamo di fronte ad una imminente coscienza di massa, tanto nella vita politica, economica e sociale quanto in quella dell'arte. Ed allora la critica, che sino ad oggi è stata soggetta a schemi o tendenze essenzialmente individualistici, dovrà affrontare nuovi problemi e trasformarsi in critica per la massa. Ed è solamente quando la critica — completamente rinnovata — avrà aiutato questa massa a sentire come propri i fenomeni artistici compresi naturalmente quelli musicali) ed a quelli partecipare, che la critica stessa potrà veramente dire di collaborare allo sforzo costruttivo dell'arte attuale.

Occorre poi che ogni Stato si serva dei potentissimi mezzi di educazione che la civiltà moderna pone a sua disposizione per far penetrare nelle masse una alta cultura musicale. L'Italia — più fortunata di altre nazioni — possiede due enti educativi formidabili: l'Opera Nazionale Balilla e il Dopolavoro. Sono cominciati in questi giorni da noi i « concerti di fabbrica », e di questa magnifica iniziativa non possiamo che rallegrarci, esprimendo tuttavia il voto che questi concerti vengano in un prossimo avvenire affidati alle migliori orchestre nostre e che larga parte vi venga fatta all'arte contemporanea. Ed occorre inoltre che venga affrontato in pieno e risolto ovunque il problema della musica nelle scuole e nelle università e che si diano anche in Europa quei meravigliosi concerti sinfonici per bambini nell'organizzazione dei quali è maestra l'America. Quando questo sforzo organizzativo sarà compiuto, allora vedremo per davvero se l'arte contemporanea ha la possibilità di ridivenire popolare o pressapoco.

Dovendo riassumere il mio punto di vista vissuto di musicista sul tema che ho sinora svolto, dirò che non sono beatamente ottimista, ma non sono nemmeno pessimista. Ripeto che l'arte — in ispecial modo la musica — mi sembra oggi più viva di prima e che — semmai — soffre piuttosto di eccesso di sangue che di anemia. E vediamo inoltre che — malgrado la più o meno reale antipatia del pubblico verso la musica contemporanea — le maggiori personalità creatrici di questa epoca si sono presto o poi imposte al consenso pubblico, nè più nè meno come nel passato. Ho ovunque constatato che — quando il giudizio del pubblico non viene influenzato da elementi estranei quali ad esempio una critica tendenziosa e malevole oppure la infiltrazione in esso pubblico di musicisti falliti e mediocri e velenosi — quando dunque a questo pubblico viene lasciato libero il giudizio, esso è infinitamente migliore e più sereno di quanto non vorrebbero far credere quegli artisti che non riescono ad ottenerne il favore.

Io ritengo che — a ben guardarci — quel famoso dissenso fra musica e pubblico si riduce in fondo a questioni di carattere piuttosto economico che artistico, questioni che sono inerenti all'epoca che attraversiamo. È questa nostra una epoca essenzialmente di «liquidazione». Le vecchie classi sociali si riducono oggi praticamente a due: una che tramonta ed un'altra — immensa — che sorge. Senza abbandonare le vecchie classi che sino ad oggi furono quelle che sostennero l'arte, occorre però andare risolutamente verso quei nuovi strati sociali che oggi si affacciano alla vita dello spirito e che racchiudono l'avvenire dell'umanità. È inutile il perdere tempo a ripetere che questa epoca è artisticamente inferiore ad altre passate. È invece assai preferibile l'affermare che questa epoca è bellissima, non fosse altro che per essere quella ove l'uomo ha finalmente volato ed ove egli ha definitivamente vinto tempo e spazio.

Viviamo, è vero, pericolosamente, e la barbarie minaccia il nostro patrimonio spirituale millenario. Ma viviamo anche eroicamente e religiosamente, ed il clima nostro è assai più favorevole alla risurrezione di certi valori artistici di quanto non si creda comunemente. Disse il Duce poche settimane addietro: « *Specie nei tempi moderni la poesia è necessaria alla vita dei popoli* ». È altamente significativo che questo richiamo alla poesia sia stato pronunciato da un simile maestro di potenza nazionale e di realismo. Questa invocazione alla poesia vale anche per noi musicisti, che siamo, come ben dicono i tedeschi, « i poeti del suono ».

Ricordiamo dunque queste alte parole, e — anche se gli avvenimenti di questa prodigiosa epoca sembrano talvolta superare e sopraffare l'arte stessa — lavoriamo, rinnovando l'antica fede religiosa degli antichi artisti col soffio dei tempi nuovi — lavoriamo allora noi pure alla costruzione di quel nuovo ordinamento umano, il quale recherà con sé nuovi rapporti sociali fra musica e popolo e conseguentemente vedrà la creazione di nuove forme d'arte. Se tale è l'avvenire nostro — e su questo non ho il minimo dubbio — allora non sarà stata vana ogni nostra presente fatica, ogni nostro attuale duro travaglio e potremo pretendere ad avere diritto alla gratitudine futura di coloro ai quali avremo spianata — non senza qualche eroico sacrificio — la luminosa via.

ALFREDO CASELLA.

Critici italiani a Parigi ostili all'arte di Verdi

Avrei dovuto intitolare questo scritto, determinativamente, *I tre critici italiani...* etc., perchè essi son proprio tre, s'incontrano puntualmente in tutti i libri verdiani, si guadagnano tutti tre il medesimo generale disdegno, si chiamano Paolo Scudo, Pier Angelo Fiorentino, Enrico Montazio.

Senonchè, possiamo affermare di conoscerli bene, di sapere che razza di tipi fossero, che cultura possedessero, che autorità e moralità godessero al loro tempo, in qual conto dobbiamo tenere le loro opinioni e i loro giudizi?

Aprite, per favore, un qualunque volume verdiano, anche più recente e ponderoso, e vi convincerete che non si trova mai di più e di meglio di quel che si ripete, da oltre mezzo secolo, sul conto di quei signori.

Non pretendo compiere io la fatica di esaurienti indagini — che dovrebbero condursi nelle biblioteche parigine — ma traccierò qualche linea di più e verserò qualche colore di più per un primo abbozzo di ritratti.

Il nome e la reputazione di Paolo Scudo non devono suonare totalmente nuovi alle orecchie degli uomini colti. Nacque a Venezia l'8 giugno 1806 e si vantava che la sua fosse la patria di Zarlino, Lotti, Marcello, Galuppi; ragazzo passò e crebbe in Germania presso un tutore fanatico di Bach, Haydn, Mozart e Beethoven e, contemporaneamente, di Kant, Fichte e Jacobi; giovinetto si trasferì a Parigi, dove frequentò la scuola di Alessandro Choron.

« Qui egli fu accettato — informa il tenore Duprez nei suoi *Souvenirs* — non certo per la sua voce, ma per la sua intelligenza e il gusto assai vivo per la musica. Aveva l'occhio brillante e lunghi capelli biondi e si distingueva per il piccolo casco e il pittoresco costume dello studente germanico ».

Una volta Scudo e Duprez prepararono segretamente il brano del *Mosè*: « parlar, spiegar non posso... » e lo cantarono dinanzi al maestro senza dirgli l'autore. Choron non potette celare la sua improvvisa compiacenza, e fu allora che nominarono Rossini, ch'egli non aveva in alta considerazione. In seguito Scudo, rossiniano per la pelle, riuscì a distruggere ogni prevenzione nell'animo di Choron e gli fece frequentare, persino, il salotto della via Chaussée-d'Antin.

Paolo Scudo apprese, oltre la tecnica musicale, le dottrine filosofiche estetiche che l'illustre e influente didatta propagava nella nuova generazione, secondo le quali esistono nella musica — come in tutte le conoscenze umane — verità eterne, che non si possono impunemente respingere. Scudo, per conto suo, le riassume nel modo seguente: tutti i grandi problemi che si agitano nell'ordine morale e artistico esistono nell'arte dei suoni, che al primo momento sembra appartenere ai fenomeni imponderabili della sensibilità, ma invece un filo conduttore la subordina alle leggi della ragione. La musica, non meno importante delle altre arti e della stessa letteratura, s'impronta del duplice carattere di mobilità del tempo e di immobilità della ragione; prende da questa gli elementi invariabili che creano l'unità, da quella gli elementi variabili, dovuti alla successione dei fenomeni della sensibilità. Perciò la musica possiede un elemento profondo,

inalterabile, che non cambia mai e non è sottomesso al capriccio del tempo e dell'uomo, ed un elemento mutevole che risente della instabilità del gusto e ricerca sempre nuovi procedimenti. L'uno e l'altro, quando concordano e armonizzano, producono la perfetta espressione dello spirito, quella che obbedisce alla formula del Leibnitz: l'unità nella varietà; mentre se domina l'unità rigorosa si cade nel dispotismo, se domina la varietà si cade nell'anarchia.

Come principi e come metodo siamo, indubbiamente, in una sfera superiore d'idee, specie se consideriamo la posizione secondaria che la musica occupava, in quel tempo, nella vita dello spirito, e possiamo legittimare la reputazione di dotto conquistata da Scudo negli ambienti parigini e la sua autorità esercitata successivamente nella *Revue des Deux Mondes*, nella *Revue de Paris* e nell'*Indépendant*.

I grandi avvenimenti del secolo — secondo lui — hanno conferito all'arte musicale una forza drammatica sconosciuta nel passato; il linguaggio s'è fatto più ricco di colori, propri delle grandi passioni; l'armonia ha creato nuove combinazioni, l'orchestra nuovi strumenti. N'è risultato, pertanto, un abuso di effetti sonori, di accoppiamenti timbrici mostruosi, dissonanze con relativa povertà d'idee dissimulate dall'artificio. La sensazione fisica sostituisce l'emozione del cuore; si stordiscono le orecchie invece di accarezzare l'anima. L'unità artistica è scossa per il prevalere dell'elemento mobile sull'immobile; l'arte di Gluck, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti viene sovvertita da Berlioz, Liszt, Wagner e Verdi.

Poichè il temperamento di Scudo era caldo e combattivo, esaltava i suoi idoli ed abbassava gli altri. Ciò non toglie, che quando intraprendeva l'esame di problemi della sua epoca — e li toccò tutti — manifestava serietà e sincerità di intendimenti. Nutriva, tra l'altro, una vera passione per la voce umana, quale mezzo di espressione artistica, e la studiò minutamente nelle fasi a traverso i secoli, scagliandosi, infine, fieramente contro i giovani che « sedotti dagli effetti nuovi e variabili dell'orchestra, dell'estensione della gamma, eccitati dai costumi della società a riprodurre il delirio delle passioni estreme all'ordine di una sonorità possente, domandano alla voce umana degli sforzi che ne hanno alterato la freschezza e la flessibilità... Dal giorno in cui la patria di Monteverdi, Pergolesi, Rossini disconobbe il principio di « lasciare alla voce l'espressione dei sentimenti del cuore per mezzo della melodia dolce e serena », essa perdette ogni influenza sui destini dell'arte musicale... e presto l'opera italiana non esisterà più ».

E sostiene, propugna che « occorre ristabilire l'ordine in seno alla società, e tener per vero che la volontà troppo ambiziosa non deve sorpassare certi limiti, e deve temperare, mercè la salutare influenza del sentimento, la turbolenta attività dello spirito. Senza di ciò si cadrà nella barbarie d'una falsa scienza, in una letteratura materialista, in opere senza grandezza e serenità... ».

A parte la prima e la seconda profezia — che per altro avrebbero il merito d'una remota precedenza sulle stesse che si fanno nell'epoca nostra — bisogna riconoscere allo Scudo una coerenza che può giustificare il suo atteggiamento ostile verso tutti i compositori nuovi, quindi anche verso Verdi. Avrebbe dovuto accorgersi come il maestro italiano delle prime opere fosse un continuatore, imitatore, assimilatore di autori a lui cari; ma il tenace conservatorismo, il razionalismo intransigente gli impedirono di notare i segni della personalità *in fieri*.

Penso che si possa purgarlo dall'accusa di mala fede e di corruzione, poichè non gli si possono negare immensa cultura e fine gusto, consacrati nei suoi

dotti e svariati volumi. Gli nocque una vanità senza limiti, un concetto sproporzionato di sé, una esaltazione abbagliante e progressiva che, purtroppo, lo condannarono ad una triste fine.

Un giorno del 1864 il tenore Duprez — impressionato dello stato di salute dell'amico — lo condusse nella sua villa di Valmondais, sperando che gli giovasse. Durante il breve viaggio Scudo parlò concitatamente e senza connessione d'idee. A pranzo, poichè uno di famiglia all'arrivo della seconda pietanza si mise a gridare: « ecco un pesce magnifico », Scudo, ferito dal grido giulivo, d'un tratto, si levò e se ne andò nel giardino. Duprez lo raggiunse, ma non riuscì a persuaderlo di rientrare. L'indomani, di buon'ora, lo ritrovò di nuovo nel giardino, in camicia e piangendo per un feroce mal di testa.

Ricondotto a Parigi, dopo una settimana di follia, cessò di vivere.

Di Pier Angelo Fiorentino, nato a Napoli nel 1809, sappiamo, per testimonianza di Francesco De Sanctis, che frequentò la scuola di don Basilio Puoti, facendosi notare per la vivace intelligenza e rimproverare per la quantità di monellerie che commetteva. Giovannissimo si dedicò al giornalismo mostrando cultura eclettica, elegante linguaggio, ingegno brillante. Spesso trasmodava, ed una volta gli colse male. Aveva fatto una critica oltraggiosa contro il celebre tenore Moriani, e questi, incontratolo nei corridoi del Teatro San Carlo, lo apostrofò e schiaffeggiò violentemente. Fiorentino aveva in mano un bastone a spada e tentò servirsene; ma l'avversario, più svelto, afferra l'arma, la spezza e la scaglia contro di lui.

L'incidente suscitò un clamore immenso e fu giudicato gravissimo in quanto il Teatro, considerato proprietà personale del Re, era protetto da leggi severissime specie contro coloro che fossero sorpresi con le armi addosso. Ma Fiorentino riuscì a deluderle scappando a Parigi, ove si raccomandò al buon cuore di Alessandro Dumas padre, a cui era già noto il suo spirito agile e fantasioso, e che se ne servì nella collaborazione di alcuni romanzi.

Fiorentino venne presto in possesso della lingua francese, nella quale si esprimeva con immensa destrezza e finezza, e finì col crearsi una posizione eccezionale nella stampa parigina, avendo a sua disposizione due giornali diffusissimi, il *Moniteur* e il *Constitutionnel*.

Esercì una vera potenza nell'ambiente teatrale, e ne usò ed abusò senza scrupoli. Soleva dirsi che le sue doti valevano tanto oro quanto pesavano.

Un altro incidente gli capitò con un altro tenore, col Duprez che lo narra. Poichè questi si rifiutò di fargli dei doni, il Fiorentino si compensò stampandogli un sacco di contumelie. Il tenore sparse querela per diffamazione, ma il processo non ebbe luogo e la lite si compose per l'intercessione di autorevoli amici e per la viltà del querelato che s'impegnò, con regolare scrittura, a non parlar mai più del Duprez nelle sue cronache, se non in termini convenienti ed equi.

Con tutto ciò era temuto e chiamato *véridique*, come leggo in una lettera deferente che gli scrive la Casa Pleyel.

Fin dalla prima apparizione delle opere di Verdi a Parigi egli non dissimulò il malanimo. Un po' perchè era rossiniano accessissimo, un po' perchè, esule non per amor di patria, aveva in dispetto gl'italiani, molto perchè Verdi non s'era curato di andarlo ad ossequiare — come facevano Meyerbeer ed altri illustri maestri —; certo è che gli fu tenacemente ostile.

Ma, l'abbiamo già visto, la dignità non era il forte di Fiorentino, per cui una sera, precisamente quella dell'8 luglio 1847, scorgendo Verdi all'Opéra si precipitò verso di lui tendendogli la mano, in atto di volergli parlare. Manco a dirlo, Verdi non volle ascoltarlo e gli voltò ruvidamente le spalle. Di qui la furibonda critica, in occasione della rappresentazione della *Jérusalem*, che ebbe luogo di lì a poco.

Non è fuor di luogo aggiungere che le cognizioni musicali di Pier Angelo Fiorentino erano scarsissime o nulle. Una volta scrisse che un cantante fu obbligato, per meglio usare i suoi mezzi vocali, a trasportare la sua *grand'aria* di un quarto di tono, cosa assolutamente impraticabile nel sistema musicale... d'allora.

Pochi tratti, è vero, ma sufficienti per l'identità dell'uomo basso e del critico ignorante, molto lontano dall'iroso e infelice Scudo, col quale ebbe in comune l'anno della morte.

Il terzo, Enrico Montazio, fiorentino di Firenze, dà dei punti al Fiorentino di Napoli, e la cosa supera i limiti del credibile.

Montazio fu presentato a Verdi da Giuseppe Giusti nel 1847, anno della prima rappresentazione del *Macbeth* alla Pergola, e nella sua *Rivista di Firenze*, di cui era direttore, s'era apertamente dichiarato fautore ed ammiratore di Verdi. Ebbene, contemporaneamente, o poco dopo, spedì una corrispondenza alla *Gazette des Théâtres* di Parigi, nella quale inferì acerbamente contro la stessa opera e il suo autore. Cambiamento a vista, che per molti resta a tutt'oggi un mistero, mentre sarebbe stato facile squarciarli ricordando il sonetto con cui Giusti bollò il Montazio fin dal 1848. Lo riporto perchè poco noto, ed è una fotografia che non lascia dubbi sulla perfetta somiglianza:

<i>Il nome di Valtancoli, infamato</i>	<i>in quello di Montazio hai barattato.</i>
<i>con quante infamie rece una galera</i>	<i>Questo nome secondo, in poco d'ora</i>
<i>e con quante una vile anima nera</i>	<i>rivoltolasti nella turpe fogna</i>
<i>ne può mai rovesciar sopra un casato,</i>	<i>d'ogni lezzo che ammorbida e disonora;</i>
<i>tu, sozzo scorpioncello avvelenato,</i>	<i>or ti brucia la fronte, e ti bisogna,</i>
<i>tu d'Arlecchino ascritto alla bandiera,</i>	<i>fango per fango apostatando ancora,</i>
<i>tu di razza incrociata e barattiera</i>	<i>tornare al primo per minor vergogna.</i>

Se vogliamo assicurarci meglio della somiglianza, leggiamo le seguenti parole del Linaker: « Enrico Valtancoli cambiò il suo nome — infamato dal padre per delazioni al Governo essendo Venerabile della Massoneria — in quello di Montazio. Se l'animo avesse avuto buono, potente scrittore, efficace e fecondo com'egli era, avrebbe potuto associar l'opera sua a quella di tanti nobili ingegni del suo tempo. Fu invece la nota triste e stridente del periodo di preparazione al nostro Risorgimento ». Non ho elementi per dare un'idea della sua capacità nel campo musicale, nè le solite biografie verdiane offrono due righe di saggio; ma a giudicare da un immaginoso opuscolo su Rossini, di cui era adulatore servile, sembra più scadente di quella del Fiorentino.

Aveva, dunque, ragione Verdi di scrivere, dopo la rappresentazione dei *Vespri Siciliani*: « Il giornalismo è stato o conveniente o favorevole, se si eccettuino tre soli che sono italiani... I miei amici dicono: quale ingiustizia! che mondo infame! Ma no: il mondo è troppo stupido per essere infame ».

RAFFAELLO DE RENSIS.



L'Esposizione di Parigi

Non si riesce a capire — dice *La Revue musicale* — per quale misteriosa ragione l'Esposizione di Parigi 1937, un'esposizione di arte e di tecnica, abbia sistematicamente scartato tutto ciò che di musica le apparterebbe. Erano state annunciate mille e mille novità sensazionali nell'ambito della discografia, della radio, della fattura degli strumenti, del film sonoro, della riproduzione della musica. Si credeva che nel percorrere i numerosi padiglioni ci si sarebbe compiaciuti di una documentazione abbondante e suggestiva della vita musicale dei diversi paesi, della sviluppata educazione delle folle e della gioventù. Si sperava inoltre di ammirare collezioni di autografi e di edizioni rare e preziose.

Abbiamo indugiato — continua la *Revue* — nel pubblicare questo fascicolo, dedicato alla musica nell'Esposizione, nell'attesa del compimento dei padiglioni. I nostri redattori, che hanno più volte visitato quei luoghi, ne tornavano desolati: niente. Costernati, abbiamo dovuto riconoscere che tutti i popoli hanno stimato la musica estranea alla loro prosperità industriale e morale e che le scoperte nel campo musicale non hanno attratto l'attenzione di nessuno. Questo disdegno per le gioie che la musica suscita sarebbe dunque un fatto universale?

Attribuire questa lacuna a una dimenticanza, a una negligenza, non è meno sintomatico di attribuirlo a un vasto disconoscimento, a una negazione del suo valore sociale, della sua importanza, dei suoi diritti nella vita industriale, commerciale, nello sviluppo intellettuale del popolo.

Si potrà con maggior ragione ripetere per la musica ciò che è stato detto della letteratura: non bisogna metterla su un piedestallo inaccessibile. Per tanta gente il musicista è una specie di essere isolato, forse superiore a un altro, ma in ogni caso diverso ed estraneo. Questa opinione, lusinghiera a prima vista, non dispiace ai ciechi e agli imprevidenti che ne beneficiano. Viene poi il momento in cui la musica è avulsa dalle attività umane. Divina per alcuni, inutile per altri, superiore o infe-

riore, perde l'umile posto cui ha diritto, senza ottenerne uno migliore.

Non si nega che nell'Esposizione parigina siano numerose le manifestazioni musicali, anche i congressi. Ma sta il fatto che la musica non è rappresentata nel Palazzo della scoperta. Di questo ostracismo i compositori — aggiunge la *Revue* — i musicisti sono colpevoli quanto i popoli sono ingrati. Quanti sono i musicisti che si preoccupano dell'umanità, che conoscono a fondo i problemi attuali, che saprebbero rispondere a questi quesiti, che contribuiscono a edificare la nuova società?

E non si tratta di ideologie, ma d'un contratto più stretto con la realtà, e della possibilità, non certo estranea ai grandi artisti, di creare un legame spirituale fra essi e il pubblico, di offrirgli non il posto che esso chiede, ma il nutrimento di cui ha bisogno, e che è la proiezione nell'arte delle sue più segrete, forse delle più incoscienti aspirazioni.

Concludendo, le centotrenta pagine che la rivista francese aveva serbato alla descrizione della musica nell'esposizione sarebbero restate bianche, se... i riassunti dei congressi non avessero fornito una grande quantità di parole.

Una fra le poche novità da segnalare è quella d'un pianoforte di marca tedesca, inventato dal prof. Nerst, nel quale il pancone è sostituito da un amplificatore dei suoni elettrico. Le corde, più sottili di quelle dei pianoforti comuni, percosse da martelli piccolissimi e leggeri, generano correnti elettriche, le quali, amplificate, pervengono a un altoparlante elettrodinamico, il cui volume sonoro è determinato dal pedale sinistro. Questo consente di passare gradualmente dal pianissimo al fortissimo serbando al suono rotondità e pienezza. La durata delle vibrazioni è tre volte più lunga di quella che s'ottiene nei pianoforti usuali.

Inoltre un dispositivo presso la tastiera produce una speciale sonorità, che ricorda quella dell'organo. Infine un fonografo collocato nell'istrumento, fornito di pick-up, facilmente intonabile col diapason del pianoforte stesso, consente al pianista di accompagnare il pezzo strumentale o vocale, trasmesso dal disco. Com'è noto già da molti anni alcune case editrici di dischi hanno provveduto a fonografie di una o più parti di una sonata, di un quartetto o

trio, eccetera, destinate a esser completate dall'esecuzione reale d'un strumentista, ciò che è molto utile e piacevole agli studiosi e agli studenti. L'invenzione esposta a Parigi non è che l'applicazione a un pianoforte del fonografo e dei dischi speciali.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, 4°-5° fascicolo, 1937.

O. TIBY: *Teoria e storia della musica bizantina*. (Inizio di un poderoso lavoro, il primo che su quest'argomento appaia in Italia. Questa puntata comprende: gli studi intorno alla musica bizantina: bibliografia; la divisione dell'ottava, i sistemi, le gamme e gli accidenti). — R. BRANCOUR: *Molière e la musica*. — A. CASELLA: *Problemi della musica contemporanea in Italia*. — M. HENRIOT: *Georges Migot, 1936*.

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, luglio-agosto 1937.

A. CAPRI: *Il Festival Musicale Veneziano*.

La Rassegna Musicale. - Torino, luglio-agosto 1937.

G. GRAZIOSI: *Musica - Letteratura*. — R. MARIANI: *Virgilio Mortari*.

Bollettino Cecliano. - Roma, agosto 1937.

EDIT.: *Una lettera pontificia per i « Monumenta poliphoniae italicae »*.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, agosto-settembre 1937.

V. RAELI: *Contributo esemplificativo al « problema dei problemi »* (quello dell'Opera).

Il Musicista. - Roma, settembre 1937.

A. GHISLANZONI: *Musica e Popolo*. — G. SCUDERI: *Premessa all'autarchia musicale*.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, luglio 1937.

Numero dedicato alla musica nell'Esposizione di Parigi. (Vedi principio della rubrica).

Revue Grégorienne. - Parigi, agosto 1937.

J. HESBERT: *Il responso « Tenebrae » nelle liturgie romana, milanese e beneventana*.

Le Ménestrel. - Parigi, 9 e 16, 23 e 30 luglio; 10 settembre 1937.

A. MACHABEY: *Il « caso » Beethoven* (Confronti di frasi di Beethoven, di Fauré, Debussy, Franck).

M. DANGE: *Appunti sul « caso » Beethoven*. — M. BELVIANES: *« L'Aiglon » all'Opéra* (resoconto della rappresentazione della nuova opera di Honegger e Ibert).

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, maggio-giugno 1937.

H. POTIRON: *Voci di donne e di fanciulli*.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, agosto 1937.

T. JARECKI: *Cantus infirmus* (In opposizione al « cantus firmus »). — E. LOKSPEISER: *George Moore e alcuni musicisti contemporanei*.

The Musical Times. - Londra, agosto 1937.

E. TURNER: *Il compositore e l'interprete*. (Questioni di metronomo, di crescendo e diminuendo, ecc.). — C. PALMER: *La musica e l'interpretazione personale*. — G. BARK: *Tendenze della moderna musica per organo*.

EDIT.: *La storia del teatro Sadler's Wells*. (Fu ricostruito nel 1930. Dopo sei anni di devoto lavoro, è noto in tutta l'Europa per le rappresentazioni che si susseguono dal settembre al maggio. Tre persone meritano d'esser ricordate per la loro fruttuosa attività: miss Lillian Baylis, sir Reginald Rowe e sir F. A. Minter. Durante le stagioni del 1934, '35, '36 sono state eseguite 8 opere di Verdi, 5 di Puccini, 3 di Mozart, 3 di Wagner, 2 di Rimski-Korsakoff, 1 di Auber, Balfe, Benedict, Benjamin, Bizet, Collingwood, Donizetti, Gounod, Gluck, Holst, Humperdinck, Leoncavallo, Mascagni, Mendelssohn, Mussorgski, Offenbach, Purcell, Rossini, Saint-Saëns, Smetana, Smith, Stanford, Strauss, Ciaicowski, Thomas, Wallace, Vaughan Williams). — R. WOODHAM: *D. Buxtehude*. — W. MAC NAUGHT: *« Till Eulenspiegel » è un rondò?*

Monthly Musical Record. - Londra, settembre 1937

D. EUSEN: *Malipiero*. — R. BRYANT: *La tuba in Wagner*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, agosto 1937.

R. DANGERS: *Wilhelm Busch e la musica*. — K. HERBST: *Comporre e strumentare*. — H. STEPHAN: *Musica della Germania meridionale*. (Schober, J. Stamitz, F. X. Richter). — K. FELLNER: *Storia della mu-*

sica e storia del far musica. — A. OBEL: *Gli schizzi dell'ultimo Lied di Schubert*.

settembre 1937.

G. SCHWEIZER: *Musica popolare della Spagna odierna*. — A. ZIESS: *Debussy*. — F. BASER: *Il Don Chisciotte musicale del romanticismo*. (La lotta di Justus Thibaut contro il virtuosismo). — R. KARMANN: *Il canto chiesastico russo*. (Sviluppo ed ethos).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 6, 20 agosto; 3, 10 settembre 1937.

R. VON MOJSISOVIC: *Sull'istruzione dei solisti strumentali*. — S. ANHEISSER: *Sui libretti*. (Nota che anche nel Don Giovanni di Mozart il testo del recitativo sia improntato al linguaggio di tutti i giorni mentre quello delle arie ha presunzioni letterarie).

R. PETZOLD: *Questioni dell'esecuzione di Bach: organo o cembalo?* — A. DIESEERWEG: *Il « Polifemo » di Bononcini risorto a vita sonora*. (Nell'occasione della trasmissione per radio da Berlino, di questa che fu la prima opera rappresentata a Berlino di cui si confermi il manoscritto. La rappresentazione avvenne nel 1702 per iniziativa della regina Sofia Carlotta nel castello che ora si chiama Charlottenburg. Il libretto è del compositore famoso Attilio Ariosti, il quale prese parte all'orchestra suonando la viola d'amore).

R. HUEGSEN: *Sulla capacità di ascoltare parecchie musiche contemporaneamente*. — H. BURWECK: *Grieg*.

H. J. ZINGEL: *Su i concerti*. (Perchè accade di ascoltare soltanto violino, violoncello e pianoforte?).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 11, 25 agosto; 8 settembre 1937.

F. JARITZ: *I solisti nei concerti*.

L. BIAGIONI: *Umberto Giordano*.

R. OHLEKOPF: *I solisti e i concerti*.

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, agosto 1937.

H. J. MOSER: *Emil Mathiesen*. — H. BÜTTNER: *Alta cultura e arte popolare*. — A. PRASCH: *Fiducia nell'opera moderna*. (Sulla situazione politica dell'opera, sull'argomento e la stesura del libretto, sul problema musicale; rinascita dell'opera dallo spirito della musica; fiducia, sì, ma attenzione nella scelta delle nuove opere).

settembre 1937.

F. HÖGNER: *La musica da casa*. (Ricorda il

famoso e popolare quadro, nel quale è raffigurato Martin Lutero nell'atto di suonare il liuto, e attorno a lui cantano i suoi figliuoli, leggendo la loro parte corale. Ricorda anche l'educazione e l'attività musicale della famiglia Bach. E sostiene l'importanza della musica fatta dai buoni amatori, privatamente, proprio ora che la radio e altri mezzi meccanici distolgono i dilettanti dallo studio). — C. HANNEMANN: *Lo scopo della musica popolare tedesca*.

Volkische Musik. - Braunschweig, IX-1937.

G. FROTSCHER: *Musica da casa*. — W. REIN: *Canto popolare e musica da casa*.

Neues Musikblatt. - Magonza, agosto-settembre 1937.

H. G. SCHOLZ: *Adalbert Stifter e la musica*.

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, agosto 1937.

EDIT.: *Lo sviluppo musicale dello scolaro*. — EDIT.: *I giovani compositori svizzeri* (A. Fornerod).

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1, 15 settembre 1937.

S. MÜLLER: *Un metodo per l'armonia dualistica*. — H. CONRADIN: *I problemi dell'estetica musicale*. — M. MENGE: *J. Burckard e la musica*. — E. REPORDY: *Le prime intonazioni delle poesie di Leuthold, Keller e Meyer*.

H. HEINGER: *Settimana musicale a Parigi*. — M. UNGER: *La musica strumentale di Beethoven*.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, luglio 1937.

A. EINSTEIN: *Opus ultimum*. (Cenni delle ultime opere di Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, ecc.). — J. KLEIN: *Alfredo Catalani*. (Valutazione della personalità e delle opere). — W. KOZLENKO: *Musica sovietica e musicisti*. (Krein, Guessin, Polovinkin, Knipper). — A. RAU: *J. Peter*. — H. DAVID: *L'offerta musicale di Bach*. — J. JASSER: *Armonia medievale*. — V. ALPORD: *Canzoni a ballo di Valencia*.

Opera. - Buenos Aires, agosto 1937.

EDIT.: *Franco Alfano e il Cirano di Bergerac*.



TEATRI

Opere nuove a Bergamo

"*Maria d'Alessandria*.. di Ghedini - "*Stella d'Oriente*.. di Jacchia - "*Amore sotto chiave*.. di Carducci - "*Boè*.. di Massarani

Il Teatro delle Novità, istituito al Donizetti sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare e con l'appoggio anche degli Enti cittadini, ha iniziato molto bene la sua attività, la sera del 9 settembre. Si è rappresentata l'opera in tre atti *Maria d'Alessandria*, che ha rivelato nell'autore Giorgio Federico Ghedini, un autentico operista come unanimemente hanno riconosciuto non solo il pubblico — che ha decretato un calorosissimo successo al lavoro — ma anche i critici dei principali giornali, convenuti a Bergamo per l'occasione.

Egli, che è giunto al teatro nella piena maturità artistica, dopo una rigorosa preparazione, con assoluta padronanza della tecnica e ricchezza di mezzi e di possibilità, ha potuto per di più valersi del bel libretto preparatogli da Cesare Meano, il quale rievoca, ma con assoluta libertà, la storia della vita di Maria Egiziaca narrata dal Cavalcanti, umanizzandone però la figura della protagonista e prospettando situazioni variate e figure fortemente passionali.

La musica del compositore torinese, non solo aderisce benissimo all'azione, ma sovente, anzi, la trasfigura e rende più evidente. Priva di retorica, ed espressa con semplicità di mezzi, essa interpreta benissimo i vari caratteri dei personaggi e i loro diversi stati d'animo. Il sinfonista (è noto come l'A. abbia scritto anche apprezzata musica orchestrale) non fa mai mostra di sé: l'orchestrazione è misurata e trasparente e, quel che più importa, sempre sottomessa alla vocalità che, viceversa, domina in tutto il lavoro, tanto che lo stesso declamato assume un valore tendenzialmente melodico.

Il Ghedini, in conclusione, dimostrando chiaramente di non esser seguace né di scuole né di teorie, si è affermato autore personalissimo e sicuramente teatrale presentando un'opera pienamente riuscita, saldamente costruita,

ricca di canto e di convincente efficacia drammatica.

Tra le pagine più notevoli ricordiamo la bellissima preghiera a Gesù, il concitato duetto del terzo atto, il coro dei pastori ecc.

Anche *Stella d'Oriente* di Mario Jacchia, tragedia lirica in tre atti, andata in scena il 21 settembre, ha avuto buona accoglienza. L'opera, com'è noto, era stata giudicata a pari merito con *Imelda* di Gandino all'ultimo concorso Baruzzi a Bologna.

Nel libretto di Ghisalberti, che indubbiamente ha dei bei momenti e abbonda di elementi tragici, l'azione risulta però un po' troppo intricata e, sopra tutto, eccessivamente truce. La *Stella d'Oriente* è quella dei Re Magi che annunzia la buona novella, dopo che le forze del male hanno fatto assistere alla brama incestuosa di Erode il Grande e di suo fratello per la nuora del primo, alla decisione dei due fratelli di uccidere il rispettivo figlio e nipote, alla fine di Erode ecc. mentre la morte della giovane sposa ed altri raccapriccianti avvenimenti vengono raccontati per bocca di altri personaggi, prima di essere colpiti dal castigo di Dio.

L'Jacchia nel commentare musicalmente questa complessa vicenda, si è trovato necessariamente costretto a non seguire una linea diretta, riuscendo talvolta alquanto slegato e incerto. Bisogna però riconoscere che gli effetti teatrali qua e là non mancano, e sopra tutto riconoscere la serietà e probità del musicista quali risultano dal tessuto armonico del lavoro e dalla sua elaborazione strumentale, solo turbata da qualche sonorità esagerata. Va anche lodata una certa simpatica fluidità di fraseggio, la quale compensa in qualche modo la scarsa originalità delle idee musicali. Fra i brani più pregevoli son da notarsi il duetto fra Alessandro e Glafira, nel primo atto; l'esaltazione profetica di Glafira nella scena con Erode ed il finale dell'opera.

Come terzo spettacolo del Teatro delle Novità sono andate in scena — la sera del 3 ottobre — l'opera in tre atti *Amore sotto chiave* di Edgardo Carducci, ed il balletto *Boè* di Massarani.

Il libretto di *Amore sotto chiave*, di G. De Luna e dello stesso compositore, ricalca una novella del Cervantes in cui un vecchio, che tiene sequestrata una sua fresca moglie, finisce per veder sconfitta la sua gelosia dalle astuzie d'un giovane.

L'argomento non è nuovo, ma i librettisti si son dati cura di accrescerne l'interesse con una varietà di episodi, qualcuno dei quali anche gustoso.

La musica del Carducci si presenta sin dal principio con un'impronta coloristica, che è mantenuta sino al termine del lavoro, sia per quanto concerne l'impiego dei melismi, sia in rapporto al carattere della strumentazione. Ciò ha il vantaggio di conferire al lavoro stesso un clima suo, anche se non tutti i melismi siano di buona lega e qualche effetto strumentale riesca un po' scarno. Oltre a ciò, è risultato evidente il proposito del compositore di rimettere in onore, pure a traverso procedimenti di preto gusto moderno, parecchie formule tradizionali del melodramma ottocentesco. Ma tal proposito, col quale il Carducci si è imposto un compito assai arduo, che più d'una volta è riuscito ad attuare con giusto senso teatrale, ha dato luogo tuttavia a un certo ibridismo dannoso all'equilibrio del lavoro e che ne ha diminuito l'efficacia.

Il pubblico ha fatto all'opera delle accoglienze tepide e contrastate.

La trama del balletto *Boè* (3 quadri e 2 intermezzi) è ricavata dalla leggenda dolomitica del Wolf, *I monti pallidi*. Il Massarani ha composto per essa una musica garbata, briosa e forbita in cui sono notevoli l'arguta politezza delle melodie, il piacevole stacco dei ritmi e uno strumentale ricco e vaporoso.

Il balletto è piaciuto moltissimo. Calorosi applausi a scena aperta e molte chiamate alla fine.

Tutte le quattro novità sono state presentate con ricchezza di mezzi e si sono giovate di eccellenti interpretazioni: il maestro Del Campo, la Di Leo, Bertelli, Reali, Mongelli, regia di Frigerio per *Maria d'Alessandria*; l'autore, la Scuderi, Reali, Costa Lo Giudice, Wesselowski, regia di Ghisalberti per l'opera di Jacchia; il maestro La Rosa Parodi, l'Aimaro, la Rota, Del Signore, Borgonuovo, regia di Frigerio per *Amore sotto chiave*. Il balletto di Massarani ha avuto a direttore Nino Sanzo-

gno, prima ballerina la Bonagiunta, regia della Battaggi, costumi di Titina Rota.

Ammirati nelle tre opere i cori diretti dal maestro Benaglio.

Come spettacoli di repertorio, allo stesso Donizetti hanno avuto eccellente accoglienza *Lucia di Lammermoor* (maestro Del Campo, l'Aimaro, Malipiero); *Tosca* (maestro La Rosa Parodi, la Cigna, Lugo e Biasini); *Carmen* (maestro Del Campo, la Pederzini, Melandri, la Fierro, Nava).

⊗ A Villa Olmo di Como si è dato un nuovo balletto del maestro Renzo Bossi *La burla valdostana*, su trama scenica di Nicola Guerra che ne ha curato la realizzazione coreografica.

La musica del Bossi, gustosa di ritmi e di invenzione, bene appropriata alla vicenda mimica e coreografica ed orchestrata con buon gusto, è piaciuta assai. Tra gli interpreti si sono distinti Bianca Gallizia, il Faraboni, il Thieben, Morucci ecc.

⊗ Alla presenza dell'on. Marinelli e di tutte le autorità della provincia si è inaugurata la stagione lirica al Littorio di ADRIA con la *Carmen*, protagonista la Pederzini, altri interpreti Civil, la Albanese, Mangeri. Successivamente, diretta pure da Antonio Guarnieri, si è data *Tosca* con la Pacetti, Gigli e Stabile.

⊗ Al Verdi di VICENZA il maestro Podestà ha diretto *Tosca* (la Carbone, Lugo e Biasini) e *Manon* (la Favero e Wesselowski).

⊗ A MERANO la stagione autunnale si è iniziata con *Otello* (Merli, l'Adami Corradetti, Stabile). Hanno seguito *Bohème* (l'Albanese, Lugo, Vanelli, la Lauri) e *Andrea Chénier* (Battaglia, la Roman e Reali). Direttore il maestro Parenti.

⊗ Al Verdi di FERRARA si sono date *Tosca* (la Scacciati, Rubino, Tavanti) e *Lucia* con la Favalli. Direttore Suriente.

⊗ Per scopi benefici si è avuta una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* a BOLOGNA (Duse) direttore Alvisi, principali interpreti la Pagliughi, Bechi, Renzi, Bettoni ecc.

⊗ *Butterfly* e *Barbiere di Siviglia* sono le opere datate al Giglio di LUCCA, sotto la direzione del maestro Terni.

⊗ Gino Marinuzzi ha diretto a MONACO (Baviera), con grande successo di pubblico e di critica, *Un Ballo in maschera*, *Bohème* e *Tannhäuser*.

⊗ Il maestro Lucon ha presentato in alcune città dell'ALTA SLESIA — ove ha assunto la direzione dei teatri — il *Don Carlos* di Verdi.

⊗ In Cecoslovacchia sono piaciute assai due opere italiane che si rappresentavano per la prima volta: *Dibuk* di Roeca, a KOSICE, direttore il maestro Folprecht e *Lucrezia* di Re-

CANTO E PIANOFORTE

G. PETRASSI

Salmo IX, per Coro e Orchestra

Riduzione di P. SCARPINI

(123983) L. 15

EDIZIONE RICORDI

spighi, a OLMOUČI, presentata dal m.^o Adolfo Heller, protagonista L. Cervinkova.

Di Respighi, pure in Cecoslovacchia, si sono dati, recentemente, il suo rifacimento dell'*Orfeo* e *Maria Egiziana*.

Al Municipale di RIO DE JANEIRO sono andate in scena, nuove per il Brasile, *Lucrezia* di Respighi e *La Morte di Frine* di Rocca.

Assai ammirata la fervida e accurata direzione del maestro Questa e l'eccellente interpretazione della Caniglia, della Giani, della Tornari, di Damiani e di Reis (per la *Lucrezia*); e della Grandi, di Masini, Damiani e De Paolis (per l'opera di Rocca).

Il successo è stato grandissimo, e tutti i giornali hanno dedicato alle due opere articoli improntati a viva simpatia.

CONCERTI

MILANO

Conservatorio. — Buon esito hanno avuto gli ultimi tre concerti dell'Estate musicale, diretti, rispettivamente, dal giovane maestro Francesco Molinari-Pradelli, Calusio e Toni. Alla prima udizione (come novità vi figurava l'*Ouverture* di Porrino, lavoro di raffinato buon gusto e di espressiva castigatezza) ha partecipato, assai applaudito, il violinista Pelliccia. Nel concerto Calusio, oltre l'*Andante* di Geminiani-Marinuzzi piacquero due nuove composizioni: di E. Mandelli (*Notturmo carsico*) e di A. Toni (*Introduzione e Saltarello*); ed ottenne un personalissimo successo il pianista Vidusso nel *Concerto in mi bem.* di Liszt.

Nel programma di Alceo Toni, oltre la sua 2^a *Ouverture in la magg.* e pagine di Respighi, Wagner, Rossini, Strauss ecc., era compreso il *Concerto in si min.* per violoncello ed orchestra di Dvorak, ottimo solista il Bonucci.

CREMONA

A conclusione delle feste per centenario di Stradivari, Bernardino Molinari ha diretto al Ponchielli due concerti con l'orchestra dell'Augusteo (al secondo è intervenuto anche Gabriele d'Annunzio). In programma la *Suite* per archi di Corelli (trascrizione di Pinelli), *Concerto in re magg.* per violino e orchestra di Beethoven (applaudita solista Gioconda De Vito), le *Fontane di Roma* di Respighi e pagine di Strauss, Dukas, Mulè, Zandonai ecc.

Il concerto che Don Lorenzo Perosi doveva dirigere nella Cattedrale è stato rinviato.

VARIE DALL'ITALIA

Al Duse di BOLOGNA ad un concerto popolare, direttore il maestro Molinari Pradelli, hanno partecipato la Favero, Battaglia e De Falchi.

L'orchestra Labronica di LIVORNO, diretta da Emilio Gragnani, ha dato un nuovo applaudito concerto al Goldoni.

Il maestro Reiter ha diretto alcuni concerti straordinari a MERANO con l'orchestra stabile di quella città. Ad uno di essi è intervenuto Riccardo Strauss che ha assai ammirato l'interpretazione del suo poema sinfonico *Morte e Trasfigurazione* e di tre sue *Liriche* per canto (l'Adami Corradetti) e orchestra.

La soprano Alfani Tellini ha tenuto un applaudito concerto, al Liceo Musicale di PESARO, con la collaborazione pianistica del maestro Ottorino Gentilucci.

VARIE DALL'ESTERO

L'orchestra dell'Augusteo, diretta da Molinari, accolta ovunque con grandissimo favore, come riferisce Alfredo Brüggemann nella sua odierna lettera dalla Germania, ha suonato finora — presenti tutte le autorità locali e folto pubblico — a MONACO, LIPSIA, BERLINO, COLONIA.

Gino Marinuzzi ha diretto a MONACO di Baviera, calorosamente applaudito, un concerto per quel Dopolavoro, presentando pagine di Rossini, di Beethoven, di Locatelli, di Respighi, nonché il *Preludio del Tristano*.

Il Quartetto Theodorescu di BUCAREST ha eseguito con pieno successo il *Quartetto in Fa* di Giulia Recl, nuovo per la Romania.

Il pianista Piccioli ha eseguito a ZURIGO, con l'orchestra sinfonica diretta dal maestro Hofmann, il *Concerto in re min.* di Mendelssohn e la propria *Burlesca*, ch'è piaciuta.

A LONDRA ha meritato molti elogi anche di stampa (che ne ha ammirato la calda musicalità e la tecnica impeccabile) la violoncellista Norina Semino, in un concerto al Grotian Hall. Nel programma (Loelliet, Brahms, Casella, Hindemith, De Falla) figurava anche la *Toccata* per violoncello e pianoforte di Mario Castelnuovo Tedesco, accolta con vivissimo favore.

Nella stessa città la B.B.C. ha trasmesso *Maria Egiziana* di Respighi in un'accurata traduzione in lingua inglese di M. D. Calvocoressi. Ottima l'esecuzione di cui era principale interprete Lella Finneberg e direttore Boyd Neel.

Il violinista Sebastiano Campanile, insegnante a S. Paulo, ha eseguito alla radio di CROCE DEL SUD, in commemorazione di Respighi, il *Concerto gregoriano* (al piano la prof. Odila Martins Moreira).

DIFFONDETE

“MUSICA D'OGGI”

FRANCESCO CILEA

BERCEUSE

DALL'ANTOLOGIA DI MUSICA ANTICA E MODERNA

PER PIANOFORTE di G. TAGLIAPIETRA



BERCEUSE

Francesco Ciléa
Op. 20

Poco andante

pp con sordina

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXVI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits, d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés. E.R. 997

a tempo

mf senza sordina

p

pp con sordina

cresc.

f

E.R. 997

V A R I E

La Sagra musicale dell'Umbria

Anche quest'anno l'importante manifestazione organizzata dal Senatore Visconti di Modrone è stata seguita da un folto pubblico ed ha suscitato grande interesse.

L'inaugurazione è avvenuta nella Chiesa di S. Pietro il 21 settembre, alla presenza dell'on. De Marsanich per il Governo, del comm. De Pirro e di molte altre autorità, musicisti ecc. Dopo i consueti discorsi di rito, il maestro Previtali ha diretto — con la partecipazione tra i cantanti della Gatti, Malipiero, Zagonara ecc. — un concerto di musiche d'indole religiosa di Marcello, Verdi (*Laudi della Vergine*), Schubert ecc., nonché lo *Stabat Mater* di Labroca, che ebbe confermato il successo di molte altre città.

Nella stessa Chiesa il maestro Marinuzzi ha offerto due eccellenti interpretazioni dell'oratorio di Berlioz, *l'Infanzia di Cristo*, ancora nuovo per l'Italia e mirabilmente eseguito, per la parte vocale, dalla Nicolai, Malipiero, Tagliabue, Baronti, Zagonara ecc. Sul tema *Berlioz e l'oratorio romantico dell'800* aveva precedentemente tenuta una conferenza il maestro Visconti di Modrone.

Ottima accoglienza ha avuto anche il nuovissimo oratorio *La Passione* di Mario Cremonesi, che aveva vinto l'importante premio del Concorso bandito per la Sagra musicale, il cui testo, austero ma musicale, è tolto da una antica Laude. Il coro sostiene la parte del narratore e i solisti quella di Maria (che predomina su tutte), di Cristo, di Giovanni, di Giuda ecc. Sia l'aspetto sacro del complesso del lavoro, che quello umanissimo di Maria sono espressi musicalmente assai bene, come felicemente è seguito il doloroso cammino che essa compie per giungere fino al Figlio. Le voci, inoltre, sono trattate con accorgimento e riuscito appare il movimento polifonico del coro. Meritano assoluta lode tutti i solisti (la Gatti, la D'Albore, Baronti, Zagonara e Romani) ed il coro, tanto in questa che nelle altre composizioni alle quali ha partecipato, diretto dal maestro Milani.

Dopo l'oratorio di Cremonesi si è eseguito lo *Stabat Mater* di Rossini, direttore Visconti di Modrone, solisti la Visciola, la Elmo, Malipiero e Baronti.

Due concerti di musica da camera si sono tenuti nel Salone dei Notari. Nel primo, il Quartetto di Roma, la pianista Puliti Santoliquido e le cantatrici Marini e Sauteri hanno interpretato pagine di Dall'Abaco, di Kuhnau, di Bach, di Haydn e di Beethoven. Nel successivo concerto la stessa Puliti Santoliquido, l'Alfani Tellini, i violinisti Abbado e Proto, il violoncellista Morselli ed altri si distinsero in musiche di Caldara, Liszt, Respighi (*Concerto Gregoriano* nel quale ottenne un successo per-

sonalissimo l'Abbado), Petrassi (*Benedizione*) e Malipiero. Di quest'ultimo si presentò il *De Profundis* che piacque moltissimo, come recentemente a Venezia.

Le due udizioni dedicate al « Teatro Spirituale » hanno avuto luogo al Morlacchi, ove il maestro Capuana ha diretto *Maria Egiziaca* di Respighi (la Somigli, la Huder, la Marini, Tagliabue e Zagonara; regia di Nofri) e la *Sagra rappresentazione di Abram e Isaac* di Pizzetti (signore Alfani Tellini, Elmo, Sauteri, signori Baronti e Romani; regia di Picozzi). Questo lavoro, che per la prima volta era presentato in teatro quale spettacolo esclusivamente musicale (nella versione originaria era intercalata la recitazione) fu giudicato unanimemente come una delle opere più notevoli e più felici di Pizzetti, che, presente, fu assai festeggiato. Caldissime accoglienze vennero anche tributate alla *Maria Egiziaca* di Respighi.

Nella seconda serata il maestro Capuana dirresse anche l'oratorio *Giona* di Carissimi, elaborato dal maestro Raccuglia, realizzato scenicamente da Riccardo Picozzi e ben reso, vocalmente, dalla Elmo, dalla Sauteri, da Malipiero, Baronti ecc. Il lavoro, pur non essendo potentemente drammatico come l'*Ite* dello stesso A., presenta un movimento corale e descrittivo pregevolissimo. Esso è stato eseguito con la scena, ciò che gli ha permesso di raggiungere sicuri effetti.

La Sagra si è conclusa, il 4 corrente, nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi, alla presenza della Principessa di Piemonte. Il maestro Don Lorenzo Perosi, dirigendo i cantori della Cappella Sistina, ha offerto un interessante programma in cui figurava anche il suo recentissimo *In transitu Sancti Patris nostri Francisci*, che piacque assai.

Da ricordare, infine, un concerto d'organo in S. Lorenzo, del maestro Germani e le interessanti conferenze tenute nella Sala dei Notari dai maestri J. Wolf, mons. Magnoni (il quale aveva pure diretto ad Assisi la *Messa Gregoriana*), Fausto Torrefranca ed Henry Prunières, rispettivamente sui temi *Musica religiosa italiana del medioevo*, *Canto gregoriano*, *Forme musicali organistiche*, *Origini e sviluppi del teatro spirituale*.

Le Celebrazioni Sarde

MANIFESTAZIONI VARIE

Nella quindicina in cui il Duce ha voluto che l'isola generosa rievocasse i suoi figli più illustri, furono anche ricordati il compositore Luigi Canepa (1849-1914) ed il tenore Mario De Candia (1810-1883).

Il primo è autore di tre applaudite opere: *David Rizio* (Carcano 1872), *I Pezzenti* (Scala 1874) e *Riccardo III* (Carcano 1879) e di un'operetta studentesca (*Amsicora*). E' inoltre una fulgida figura di patriota, avendo combattuto

con Garibaldi. In suo onore fu tenuto al Politeama di Sassari, preceduto da un discorso dell'avv. Binna, un concerto di sue musiche, al quale, sotto la direzione del maestro Fabbri, hanno partecipato gli artisti Basiola, Parmeggiani, Giampieri, Sinnone, la Archi, la Poggioli ecc.

Il tenore Mario oltre essere stato rievocato dal suo giovane collega... Giovanni Manurita, figura degnamente nella Mostra aperta al Civico di Cagliari. Vi sono esposti il suo pianoforte e tutti i documenti della sua eccezionale carriera. Le altre parti della mostra comprendono una raccolta di documenti e autografi vari intorno all'attività e alla cultura musicale in Sardegna, e più particolarmente alla musica popolare sarda e all'attività teatrale nell'isola.

Tra le manifestazioni musicali diverse ricordiamo innanzi tutto una breve ma ottima stagione lirica a Cagliari e Sassari, direttore Fabbri, con *Rigoletto* (Basiola, Sinnone, la Archi) e *Francesca da Rimini* di Zandonai, che era ancora nuova per Sassari (la Dalla Rizza, Parmeggiani, Roggio, la Pasini). A Cagliari si è anche rappresentato l'*Elisir d'amore* col tenore Manurita e si ebbero anche alcuni riusciti concerti. Il maestro Luaidi, nel suo interessante programma comprese una recentissima *Ballatella* del compositore sardo Floris, assai garbata e strumentata con vivo senso del colore, e *Notturmo e Danza* di Porrino, che ebbe rinnovato il recente successo di Roma.

Al concerto del maestro Fasano (Nardini, *Concerto in mi min.*, Beethoven, *Concerto in mi min.*, e pagine di Mendelssohn e di Rossini) presero parte come solisti i migliori allievi del Liceo musicale. Lo stesso Fasano dirresse un concerto anche a Nuoro, ed un altro a Cagliari alla presenza del Duca di Bergamo.

Nella stessa città interessò assai l'udizione corale, diretta dal maestro Morosini con la partecipazione dell'orchestra del Liceo e della cantatrice Pasini, perchè comprendeva esclusivamente musica popolare sarda, ricreata, elaborata ed armonizzata da compositori viventi quali Pizzetti, Luaidi, Zandonai, Castelnuovo Tedesco, Mulè, Fasano, Casella, Bossi, Porrino. Da notare, ciò che conferiva maggiore suggestione, che tutti i cantori indossavano gli smaglianti costumi dell'isola.

Si è svolta anche, sempre a Cagliari, la Rassegna nazionale del bel canto, conclusasi con un concerto tenuto dai vincitori: Gemma Baruch Levi e Guglielmo Barzaglio, primi ex aequo, e Clara Mataceca, menzione onorevole.

IL CONGRESSO DEI MUSICISTI

Dal 12 al 14 c. m. si è tenuto nell'Aula Magna della R. Università di Cagliari il III Congresso dei musicisti. Nella prima seduta, dopo i consueti discorsi di prammatica, il Segretario nazionale della categoria maestro Mulè ha fatto la sua relazione soffermandosi sui rapporti col Ministero della Cultura popolare per favorire la produzione e il concertismo

contemporaneo e su altri problemi della categoria, principalmente sull'Ufficio di collocamento e la Cassa di assistenza, ricordando anche i notevoli risultati dei concorsi e delle rassegne. La relazione, applauditissima, si è chiusa con una fervida dimostrazione dei congressisti all'indirizzo del Duce.

Nella stessa e nella successiva seduta sono state presentate o lette interessanti relazioni di Pizzetti, Toni, Scuderi e Savagnone, riguardanti l'organizzazione del teatro lirico, i teatri all'aperto, i teatri di provincia, le opere nuove; di Casella, Luaidi, Malipiero, Frigerio e Della Corte su problemi concertistici, le orchestre stabili, l'inquadramento delle società di concerti, i concerti di fabbrica e quelli nelle scuole; di Fasano e di Valle su problemi scolastici e dello stesso Valle sull'insegnamento privato. Ronga e Torrefranca hanno riferito, nelle loro relazioni, sui corsi superiori di musica e sul coordinamento degli studi; Jachino e Corti su questioni sindacali; Palombi e Desy su problemi bandistici. Da ricordare ancora le importanti relazioni di Guerrini (fusione delle iniziative musicali), di Ghislanzoni (la questione editoriale nella musica e la disciplina nazionale nella critica), di Votto (situazione dei direttori d'orchestra), di Porrino (musica popolare e musica dotta), di Scuderi (rapporti fra musicisti e l'E.I.A.R.), di Carabella (la musica nei film).

Tra i voti espressi dal Congresso ricordiamo quelli per un convegno di maestri di banda; per la necessità di una rigorosa disciplina nazionale sulla critica musicale e sulla costituzione di un albo professionale dei critici stessi; per la inclusione delle opere di autori contemporanei in rapporto di uno a quattro nei cartelloni degli Enti autonomi e con non meno di quattro rappresentazioni.

Il Congresso si è concluso con un elevato discorso dell'on. Pavolini.

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

F. CILEA

123989. - *Piccola Suite* per Orch. L. 15,—

P. MONTANI

124003. - *Concertino in Mi* per Pianoforte ed Orchestra d'Archi L. 15,—

E. SORO

123977. - *Gran Concerto en Re Mayor* en tres partes. Pianof. ed Orch. L. 25,—

R. ZANDONAI

123995. - «*Spleen*». Canto per Violoncello e Piccola Orchestra L. 8,—

123994. - *Concerto andaluso* per Violoncello e Piccola Orchestra L. 15,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dalla Germania

In uno dei discorsi magnifici e densi di pensiero che Adolf Hitler ha tenuto durante l'annuale Congresso del partito N. S. a Norimberga, ha richiamato la nostra attenzione, fra molte altre verità, un'affermazione che, appunto perchè vera, deve riuscire sgradita a coloro che credono ad un « progresso » della musica, con la stessa convinzione con la quale si crede al progresso, supponiamo, dell'automobilismo o dell'aviazione.

Tutta una letteratura critico-musicale sta a provare come il numero di quel *progressisti* sia assai grande e che quindi della constatazione del Führer — giacchè egli non ha fatto che constatare ciò che ogni persona libera di preconcetti, sia essa musicista o no, da tempo sentiva — non pochi devono essere rimasti fortemente impressionati.

« Non si può negare — ha affermato Hitler — che nella stessa misura in cui la letteratura aumentava sull'arte, durante il secolo XIX e fino ai tempi nostri, il numero degli artisti veramente grandi, viceversa, diminuiva. Non è forse tragico il constatare che nel secolo scorso i geni musicali si susseguirono quasi come gli anelli di una stessa catena, mentre poi cominciarono poco per volta ad esaurirsi nella continua lotta contro il *letteratismo*, al punto che oggi siamo costretti di vivere in una specie di spaventevole deserto musicale? Ci vennero dati — è vero — innumerevoli articolisti di dotte riviste musicali, ma perdemmo invece i compositori di forza creativa... »

« Dopo tutto, però, non è poi neanche troppo tragica la constatazione che momentaneamente la sorte ci ha negato quella abbondanza di compositori che, specie nei primi due terzi del secolo scorso, costituivano la gloria della nostra musica tedesca. Essi, grazie a Dio, hanno prodotto tante e così grandi opere, che noi compiamo già un'azione artistica col solo presentarle al popolo tedesco nella migliore forma possibile. Giacchè quanti sono i tedeschi che partecipano veramente al godimento delle grandi creazioni musicali del popolo nostro o delle nazioni a noi affini? Non viviamo forse in un mondo dove una piccolissima combriccola di parassiti fin troppo sazì accoglie con indifferenza apatica o trova stucchevoli le più grandi creazioni dell'arte, mentre milioni e milioni di uomini, dall'animo ben più aperto e pronto del loro all'entusiasmo, non vedono neppure la possibilità di semplicemente avvicinare quelle opere?... »

« Sarebbe però offendere i grandi del nostro

passato il supporre che essi abbiano vissuto producendo composizioni di poesia o di musica soltanto per un piccolo ceto di esseri profondamente corrotti... »

« E dunque uno dei primi grandi compiti del Terzo Reich il coltivare diligentemente le glorie culturali del passato e il tentare di farle conoscere ed apprezzare dalla grande massa del nostro popolo... »

Come si vede Hitler è dominato dall'idea di un'arte alle cui manifestazioni partecipi tutta la nazione; idea realizzata sopra tutto nell'antica Grecia e che già Riccardo Wagner sognava di ravvivare ai tempi nostri, nauseato come era di lavorare per un esiguo pubblico di snobs e di faccendieri arricchiti.

Considerando le cose da una piattaforma così alta e soffusa di ideale e tenendo conto dell'immenso lavoro ancora da fare per rendere accessibile a tutti gli uomini di animo aperto e di buona volontà le creazioni dei grandi artisti e, nel caso particolare, dei grandi musicisti, l'inacidimento delle fonti creative musicali nel tempo presente perde veramente di importanza. Considerato, viceversa, dalla piattaforma più ristretta dei professionisti della musica — piattaforma certo assai meno elevata di quella in cui si trova chi guida le sorti di tutta una nazione e ne medita la rigenerazione anche per mezzo delle arti — il lamentato deserto perde alquanto del suo squalore.

Vi si vedono pullulare tanti geni in erba a tener buona (o mala) compagnia ai non meno numerosi geni già da tempo incompresi, si che gli occupanti la piattaforma più ristretta aspettano già tutti fiduciosi il momento in cui il deserto sarà definitivamente vinto; e se quel momento trionfale non è ancora giunto e tarda anzi visibilmente a venire, la colpa è da attribuire a quella bestia di pubblico che si ostina a voler Beethoven, Wagner, Verdi e Puccini, Grieg e Ciaicowski e tanti altri ancora, mentre nè le lusinghe nè le minacce riuscirebbero a fargli venire il desiderio d'udire della musica contemporanea.

Una statistica sulla produzione musicale del 1936 ci informa che si ebbero in quel solo anno e nella sola Germania, 5000 composizioni, senza contare i ballabili et similia. Come si può spiegare un'offerta così sproorzionata alla domanda? Ma! Forse una spiegazione ci viene dal fatto che sono troppo numerosi oggi coloro che studiano composizione; e meno male, se lo facessero soltanto per essere pienamente in grado di apprezzare le composizioni dei maestri; ma invece vogliono essere maestri anche loro stessi, e possibilmente immortali...

La questione, se abbiano veramente qualcosa da dire, non se la pongono mai. Hanno imparato la composizione, e compongono. E già l'op. 1, 2, 3, 20, 50, avanti, senza falsa modestia... E cresce la valanga, una valanga di cose inutili, qualche volta *ben fatta*, magari fino all'eccesso, ma che non dice niente, che non ha contenuto e che perciò, malgrado le migliori apparenze, non vale la carta su cui è stampata.

Sapeva bene Verdi ciò che faceva quando promise il proprio patronato a non so quale Conservatorio di musica ma alla condizione che non vi fosse una classe di composizione. Vedeva lontano il buon Verdi, assai più lontano di Liszt che viceversa commise l'enorme sbaglio di creare una Associazione di compositori. (È vero che Liszt, sempre buono e caritatevole, mirava anche e soprattutto a un elevamento sociale della classe dei musicisti in generale, ma in pratica ne veniva fuori la suddetta Associazione).

Del resto la causa sia quella che si vuole, è innegabile il fatto che venendo pubblicate ben 5000 nuove composizioni all'anno, è logico che la Camera della musica che vive con la quota di 300 migliaia di musicisti, compresi anche i compositori, si debba curare degli interessi di questi ultimi adoperandosi presso le società teatrali, sinfoniche e da camera per far eseguire almeno una parte dei 5000 lavori che essi scrivono ogni anno.

Ma siccome la domanda è enormemente inferiore all'offerta e poiché, oltre a ciò, il possibile acquirente rende ogni transazione doppiamente difficile per la sua sorda ostilità contro quanto gli viene offerto a titolo di novità, si comprende come il compito che la Camera della musica si prefigge sia fra i più ardui che si possano immaginare, tanto più che non solo le gazzette musicali, ma anche i quotidiani, nelle loro pagine culturali, recano articoli sopra articoli per dire mirabilia della musica contemporanea e corna del pubblico che non vuol neppure sentirne parlare.

Avendo sott'occhio un articolo dello stesso presidente della Camera della musica, pubblicato da uno dei maggiori quotidiani di Lipsia, ne traduciamo qualche frase che ci sembra particolarmente adatta a dimostrare la gravità della situazione, dato che una persona così autorevole e altolocata come il Raabe non trascura, nel compimento di ciò che egli crede il proprio dovere, di fare appello al sentimento di giustizia del pubblico con il tono quasi di un avvocato che patrocinava innanzi ai giudici la causa di qualche poco di buono.

« È strano che tra tutte le arti, soltanto la musica incontra, nel pubblico contemporaneo degli autori, una così profonda diffidenza. Verrebbe forse a qualcuno in mente di non voler leggere che romanzi di scrittori da molto tempo morti e sepolti, o di non andare a vedere che i drammi dell'era classica? No di certo. Di

fronte alla musica, invece, molta gente si comporta precisamente così. È vero che nei decenni passati gli artisti hanno fatto un gran male con l'originalità ad ogni costo, ed altrettanto i critici, col proclamare particolarmente geniali dei pezzi che suonavano malissimo; ma oggi le atrocità atonali essendo bandite dalle sale di concerti in Germania, non si comprende perché si abbia ancora tanta paura della musica nuova... ».

In altre parole, sarebbe come dire alla buona gente di non aver più paura, che alla bestia i dentacci velenosi sono stati cavati... e che anche per resto essa è diventata un animale a modo...

Il guaio è che quando si sente il bisogno di ricorrere a simili blandizie — e questo bisogno c'è purtroppo — la merce già per sé stessa pochissimo domandata si deprezza ancora di più, e le migliori intenzioni, pur riunite agli sforzi più eroici, ottengono un risultato opposto a quello desiderato. Bisognerebbe invece poter aspettare che il pubblico *gridasse* addirittura per aver della musica nuova e non fargliene udire per cinque anni neppure una nota; questa sarebbe forse la sola politica che condurrebbe al successo. Ma come potrebbe la Camera della musica oggi, con 5000 composizioni all'anno, seguire una tale politica? Intanto, oppressa da un fardello di doveri immediati, essa resiste come meglio può alle domande più insensate dei suoi aderenti, cercando di soddisfarne le più ragionevoli e facendo, per ora, passare in seconda linea tutto ciò che potrebbe costituire una politica nel senso su accennato. Consolidata poi, poco per

CANTO E PIANOFORTE

P. DI PIETRO

Poesia, Musica, Movimento

per l'espressione artistica del bambino

Versi di L. BASSI

123807. - PARTE I: 1. Alla mamma. - 2. È la festa di papà. - 3. Per Natale. - 4. Per Pasqua. - 5. Alla nonna. - 6. Parlano le ditine del bambino. - 7. La mia bandiera. - 8. Ai nonni per capodanno. - 9. O mio caro papà. - 10. Per un visitatore del Giardino d'infanzia.

123808. - PARTE II: 1. Giorno di festa. - 2. Davanti al presepio. - 3. Per la festa della mamma. - 4. Brindisi al babbo. - 5. I topolini e il gatto. - 6. Per Pasqua. - 7. Girotondo. - 8. Primo lavoro. - 9. Per una festa. - 10. La mia patria.

Ciascuna parte L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

volta, la compagine sociale dei musicisti in generale, la stessa Camera potrà, credo, esaminare a viso aperto lo scottante problema dei compositori senza pubblico, e risolverlo, forse, col gesto radicale ma igienico, suggerito indirettamente da Giuseppe Verdi.

Io non so se si possa considerare come principio di una tale politica lo scioglimento testè imposto dalla celebre « Associazione generale tedesca di musica » fondata da Liszt che, come ho già detto, era in sostanza un'associazione di compositori. Considero piuttosto tale scioglimento come una necessità dal punto di vista dello Stato nazionalsocialista che organizza ogni attività umana secondo i propri principi e non può tollerare associazioni particolari come sorsero a migliaia durante l'epoca del liberalismo.

Il problema se da un tale scioglimento possa risultare qualche cosa di nuovo nel senso da me accennato più sopra, lo si può, se non risolvere, almeno chiaramente definire confrontando il programma dello Stato N.S. con quello dell'ormai defunta Associazione. Il programma del primo è: servire la patria in tutto e per tutto, fare sempre ciò che è utile alla patria e alla comunità dei connazionali, non fare ciò che è inutile, combattere ciò che è dannoso. La divisa dell'Associazione, invece, era: aiutare i compositori che avevano da dire qualcosa di nuovo e, come un logico sviluppo della stessa idea, dare ai giovani una possibilità di sentire e far sentire i propri lavori fra i quali si sarebbe poi fatta una selezione nel senso « progressista ».

Senza attardarci ora a rilevare con tutte le sue conseguenze la confusione nata dall'aver fatto entrare l'elemento del progresso nella considerazione artistica e averlo poi accomunato con il nuovo in arte, non si può proprio affermare che tra i due programmi più sopra raffrontati esista qualche cosa come una incompatibilità. Tra di essi vi è piuttosto una completa indifferenza come tra cose appartenenti ciascuna ad un diverso ordine d'idee. È certo che, di primo scoglio almeno, non vi si trova altro, e perciò lo Stato, cioè la Camera della musica sezione compositori, continuerà, per ora almeno, esattamente o quasi il lavoro fatto sin qui dall'Associazione, come del resto lo ha già dichiarato ufficialmente lo stesso presidente nell'ultima seduta dell'associazione stessa; dichiarazione tanto più autorevole in quanto il presidente dell'Associazione disciolta e quello della Camera della musica sono la stessa persona.

Intanto, nelle due città di FRANCOFORTE e di DARMSTADT, si è svolto l'ultimo festival dell'Associazione generale tedesca di musica, durante il quale, quattro direttori d'orchestra hanno offerto per vari giorni la prima esecuzione pubblica di lavori di ben ventisei compositori, dei quali soltanto alcuni già rappresentati nella scorsa stagione in qualche città meno impor-

tante. Veramente, non per tutte le composizioni ci voleva un direttore d'orchestra, in quanto si eseguiva anche musica da camera, la quale figurava nei programmi con sette lavori, mentre quelli di genere sinfonico erano otto, sei gli oratori, due i concerti strumentali e le opere liriche e un solo ballo.

Bisogna aggiungere però che parecchi lavori non appartenevano ad una categoria decisa e potevano essere ascritti tanto ad una quanto ad un'altra forma, come per esempio l'oratorio scenico *Carmina burana* del compositore Carl Orff (che vi presentai già come un novatore nella mia lettera precedente), oppure i *Canti del giorno* di Carl Marx che si possono considerare come una composizione tanto di genere sinfonico quanto di genere oratoriale od anche da camera. La sola vera opera lirica era *Il servitore di due padroni*, un libretto tratto dalla nota commedia del Goldoni e musicato da Artur Kusterer, con l'intento di continuare la tradizione dell'opera comica tedesca che in un passato piuttosto remoto aveva contato non pochi successi, prima con Mozart, poi con Lortzing, per stentare infine una povera vita all'ombra della gravità patetica della trionfante arte wagneriana da una parte, e dell'operetta dall'altra.

Il ballo *La Kermesse di Delft* di Hermann Reutter, autore di quel *Dottor Faust* non goethiano di cui vi ho già parlato, si ispira a le visioni pittoresche che ci vengono tramandate da certi quadri della grande scuola realistica fiammingo-olandese. La musica è, come nell'opera *Il Dottor Faust*, di quel carattere folkloristico che a molti oggi sembra la sola via d'uscita di fronte alla minaccia di uno snaturamento dell'arte musicale per virtù della scienza e delle varie dottrine soggettive (quasi come il vestiario femminile) ai capricci della moda. Questo fu dunque l'ultimo festival dell'Associazione già così florida e potente la cui attività sarà ormai assorbita dalla Camera della musica.

Mentre l'Associazione però si limitava a propagare i lavori dei maestri ad essa iscritti, la Camera si è prefissa di aiutare tutti i musicisti tedeschi senza alcuna distinzione all'infuori di quella del maggiore o minore ingegno. Si tratta qui d'una missione d'aiuto quanto mai complessa e che richiede, come preparazione, un vasto lavoro di organizzazione. Una prova di quanto la Camera della musica prenda sul serio il nuovo compito che le incombe, dopo lo scioglimento dell'Associazione fondata da Liszt e di altre di minore importanza, la troviamo, fra l'altro, nell'appello lanciato proprio in questi giorni a tutti i gau (circoscrizioni regionali) e ad oltre 20 grandi Comuni del Reich per collaborare con la Camera stessa alla scoperta di giovani talenti con l'istituzione di premi e di borse di studio e di speciali concerti dove i giovani stessi (siano essi esecutori o compositori) sarebbero presentati al pubblico e alla stampa.

Fra questi giovani la Camera procederà poi a una nuova selezione dopo la quale i musicisti reputati migliori avranno l'onore di comparire in una nuova istituzione, le cosiddette *Ore di musica*, a fondare e mantenere la quale sono invitate le quattro grandi metropoli di Berlino, Monaco, Amburgo e Düsseldorf, ciascuna considerata come la centrale artistica di circa 8 regioni (*gau*). Si calcola che grazie a questo sistema si potranno scoprire ogni anno da 10 a 15 giovani musicisti d'ingegno superiore alla media e dai quali sarebbe lecito di aspettarsi delle grandi cose nell'avvenire.

L'idea evidentemente è nata dalla considerazione dell'importanza storica del mecenatismo in arte. Visto che di mecenati veri e propri, come nel passato, non ve ne sono più e forse non potrebbero neanche più esservene — per ragioni la cui completa trattazione esorbiterebbe dai limiti di questa lettera — e considerato poi che specialmente in Germania si poteva contare una volta su una cinquantina di sovrani indipendenti fra piccoli e grandi e dei quali ciascuno si piccava di fare il mecenate, l'idea di sostituire al mecenatismo scomparso altre forme di appoggio per i giovani talenti e che sieno idonee a realizzare gli stessi effetti dovuti nel passato ai mecenati, appare perfettamente giustificata.

Bisogna non dimenticare però che accanto ai mecenati signori e principi vi sono stati anche nel passato degli editori che hanno fatto del vero e proprio mecenatismo, e che di questi mecenati anche oggi ce ne sono e in avvenire sempre ce ne potranno essere. Ma è assolutamente fuori luogo considerare un editore-mecenate come inferiore moralmente ad un mecenate-principe per il solo fatto che l'artista da lui protetto cederà poi, giunto alla gloria, una parte dei suoi emolumenti a chi gli ebbe spianata la via per giungervi. A me sembra, riferendoci al caso del principe, che l'obbligo per l'artista di dirigere per tutta la vita l'orchestra di Corte o di assumere non so quale altra servitù in cambio della protezione accordatagli da giovane, sia anche più gravoso, e ad ogni modo non possa giustificare meno momentaneamente una maggiore deferenza, dal punto di vista morale, verso il principe.

Anche i nuovi enti che secondo l'idea della Camera della musica faranno in avvenire da mecenati, per quanto potranno essere benefattori puri e disinteressati, non credo che rinunzieranno a priori a valersi praticamente dell'opera degli artisti da loro avviati alla gloria. Questo « scambio di prestazioni », per così dire, è anzi la cosa più naturale del mondo, ed è sopra tutto quello che potrà dare vita vera alla nuova forma di mecenatismo ideata fin qui teoricamente e la cui efficacia pratica dovrà ancora essere sperimentata e provata. Tale scambio mi appare anzi come la « molla » che farà funzionare il sistema, dopo averlo fatto uscire dal campo delle ideologie.

Ad ogni modo, la Camera della musica, in occasione del recentissimo Congresso dei Comuni tedeschi, ha saputo indurre il presidente del Congresso stesso a farsi patrocinatore di questo nuovo mecenatismo comunale, e l'iniziativa, qualunque ne sia il risultato, torna ad onore sia della stessa Camera che dei Comuni tedeschi. E non sarà forse temerario il supporre che è stata la constatazione del deserto musicale fatta dal Führer a Norimberga che ha svegliato gli spiriti e indirettamente provocato questa nuova iniziativa, inquantochè una delle cause dell'isterilimento della genialità creativa nel campo della musica potrebbe essere appunto l'assenza del mecenatismo.

Se ora il lettore si attende da me, malgrado tutto, un resoconto sulle novità della stagione, lo dovrò rimandare alle mie prossime lettere (inverno e primavera) poiché la scorsa estate si è tutta esaurita in avvenimenti festivi nei quali ha rinnovato i suoi trionfi una musica sinfonica o teatrale che ha già cento volte trionfato. E vero che vi è stata qualche eccezione come nel festival di musica internazionale a Dresda dove Adriano Lualdi ha diretto con molto successo una propria *Ouverture* di carattere allegro ed anche la sinfonia *Le Stagioni* di Malipiero. Sulla scena si diedero, nella cornice di questo festival, il *Macbeth* di Verdi, l'*Elettra* di Strauss e *Massimilla Doni* di Othmar Schoeck, della cui prima rappresentazione avevo già riferito nella mia lettera precedente.

Inutile parlarvi a lungo del trionfo su tutta la linea del complesso artistico della « Scala » di Milano che, con l'*Aida*, la *Messa da Requiem* e la *Bohème*, fece andare in estasi i pubblici e la stampa di Monaco e di Berlino. I corrispondenti dei vostri grandi quotidiani vi hanno già diffusamente informato di tutto ciò. Voglio rilevare soltanto che in questo Paese che crede di avere e probabilmente ha i migliori registi del mondo (e non c'è da stupirsi data la tradizione nazionale della scuola registica wagneriana) il regista Mario Frigerio ha suscitato la più esplicita ammirazione di questi critici. Di quante simpatie goda il maestro De Sabata è risultato dalle mie cronache precedenti; e si è ora appreso con molto piacere che egli verrà nel prossimo novembre a concertare e dirigere l'*Otello* di Verdi a Berlino.

Sul predominio dell'opera italiana nelle scene germaniche nulla è cambiato dalla mia lettera precedente; anzi è da notare un aumento nel numero delle opere italiane rappresentate che è nella proporzione di 8 a 7 rispetto a quello delle opere nazionali, prendendo come base il programma dei teatri lirici berlinesi. È vero che anche in essi la musica contemporanea, salvo rarissime eccezioni, brilla sempre per la sua assenza. La piaga su cui Hitler ha messo il dito col suo discorso culturale di Norimberga sembra dunque ben lontana dalla guarigione. Come in tutti i casi di grave ma-

lattia, i medicinali esteriori servono poco o niente; ci vorrebbe una cura radicale, e forse appunto quella del « digiuno » che ho suggerito nella prima parte di questa lettera. Ma sussiste il pericolo che anche una tale cura non sia che esterna e non giunga a intaccare la sostanza del male.

Tralasciando il paragone, chi ci dice che l'avversione del pubblico contro la musica contemporanea sia soltanto un effetto della sua malavoglia nell'ascoltarla? Chi assicura che anche dopo un « digiuno » forzato di cinque anni la musica contemporanea sarebbe accolta — passato un primo momento di curiosità — con maggior piacere? Nel caso negativo la colpa dovrebbe attribuirsi evidentemente non al pubblico, ma alla musica. Ad ogni modo, per essere veramente sicuri al riguardo, non varrebbe quasi la pena di tentare l'esperimento?

Intanto bisogna riconoscere che anche tra i più eminenti direttori d'orchestra, fra quelli cioè che, secondo l'opinione più comune, basterebbero da soli a interessare un pubblico, non mancano coloro che, sfidando la nota indifferenza e la probabile avversione del pubblico, ci tengono a ricordare loro che, malgrado tutto, una musica contemporanea esiste. Fra questi insigni e coraggiosi direttori noto subito Peter Raabe, presidente della Camera della musica, e recentissimamente Bernardino Molinari che con la sua magnifica orchestra dell'Augusteo di Roma non si contenta del successo sicuri ed entusiastici dei lavori di Corelli e Vivaldi, della *Quinta* di Beethoven, delle sinfonie del *Tannhäuser* e di quelle rossiniane e verdiane, ma presenta, ottenendo con esse un indiscutibile successo, anche varie novità fra cui la musica de *La Pisanella* del Pizzetti assolutamente nuova per la Germania.

Nei resoconti della stampa l'orchestra romana è oggetto di grandissimi elogi specie per la sua omogeneità, virtuosità tecnica e squisita sensibilità, mentre i più forti elogi sono riservati alle affascinanti qualità sonore ed espressive degli archi.

L'orchestra, cominciando da Monaco e passando per Lipsia, Halle, Berlino, ecc. dà ben 16 concerti nelle varie metropoli della Germania. Come le rappresentazioni del complesso della Scala in giugno, questi concerti costituiscono, ora, un nuovo e superbo trionfo per l'Italia e una vera festa per il popolo amico.

L'arte della danza si è molto sviluppata nell'ultimo decennio in Germania; e se oggi posso riferire di qualche novità, è appunto nel campo coreografico. Al Deutsches Opernhaus di Berlino si è dato il nuovissimo ballo-pantomima *La brocca spezzata*, dalla celebre commedia classica del von Kleist, musica di Wagner-Regeny. Credo che sia la prima volta che un capolavoro della letteratura abbia accesso la fantasia di un coreografo, anzi nel caso presente una coreografa, la rinomata Lizzie Mau-

drick. Gran parte dell'interesse suscitato da questa novità deve alla musica, giacché essa è scritta dall'autore di quell'opera tragica *Il favorito* su cui riferii due anni fa, opera che non mancò di suscitare molte discussioni a suo tempo. Anche in questo ballo la musica ha un significato di recisa abdicazione a qualunque principio wagneriano; e troviamo il semplicismo un po' brutale che urta i nervi a coloro che sono abituati alle voluttà sonore di Wagner e di Strauss, od alle carezze un po' morbide del Debussy; nonché quella stessa rigida incorniciatura da *musica pura* dei pezzi o numeri che si voglia chiamarli. Per quanto lungo, il ballo non bastando a far le spese di una intera serata, questa fu completata con *Il bacio della fata* dello Strawinski, con quella musica curiosa tanto per lo stile che per le melodie prese a prestito.

Un'altra novità coreografica l'avevamo avuta in estate nel Teatro di Stato di Brunswick, per quanto non si tratti di lavoro interamente coreografico, ma frammisto di cori e di melologi. Alludiamo alla *Persefone* dello stesso Strawinski, una musica parca, fredda, priva di sensualità, tutta spirito, con pizzichi di pepe eterofonico. Un critico, non infelicitemente, la chiama « musica irrealista ».

A Colonia si è presentata, ottenendo molto plauso, la compagnia di balli russi, nuova per la Germania, diretta dal Wolzicovski che è uno dei migliori allievi del celebre Diaghilev del quale continua e sviluppa la tradizione. Non ha dato che una sola novità: *L'amore stregone* (ossia *El amor brujo*) del De Falla che anche un po' « russificato » piacque assai.

Un genere nuovissimo di balli lo coltiva pure la scuola di danza Günther di Monaco di Baviera, che si fece notare già all'Olimpiade di Berlino, e comparve quest'estate all'Esposizione di Parigi. Di essa dirò più a lungo nella mia prossima lettera.

ALFRED BRÜGGEMANN.

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

F. ALFANO

123717. - CYRANO di BERGERAC. Fantasia sul I e II Atto (Calotta) L. 10
123817. - Fantasia sul III Atto (Id.) » 10

R. ZANDONAI

LA FARSA AMOROSA

123785. - Sinfonia (Calotta) L. 10
123803. - Atto I. Intermezzo scenico (Id.) L. 8
123929. - Atto II. Fantasia (Id.) » 10
123947. - Idem per Orchestra da Sala » 10

EDIZIONI G. RICORDI & C

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GAVAZZENI GIANANDREA — *Donizetti, vita e musiche* (pagine 175). (F.lli Bocca, Milano).

Questo libro d'un giovane musicista, d'un giovane critico, è da accogliere con simpatia e con elogi perchè ha intrinseci pregi e perchè si distingue da quelli dei giovani musicisti e critici, che nell'imporsi astrazioni filosofiche, alle quali sono per lo più impreparati, e col perseguire preconcetti estetici del tutto antitetici all'opera d'arte e all'artista esaminati smarriscono la facoltà del gusto, del giudizio.

Trattando di Donizetti il Gavazzeni è, se Dio vuole, un contenutista. Non cerca nelle arie, nelle melodie operistiche di lui la così detta musica pura, non distacca l'espressione musicale da altre espressioni e dal contenuto psicologico. Senza troppo confondere biografia e critica, vuol anzi intendere l'artista attraverso il paese nativo, le influenze ambientali, le condizioni del lavoro. Fa tutto ciò con garbo, con saggezza, e con buona letteratura, il che è sempre desiderabile in un critico d'arte. E quando passa alla critica vera e propria resta aderente al soggetto.

Fra le osservazioni della prima parte noto, per la chiarezza o la precisione o la penetrazione o l'arguzia, le pagine nelle quali schematizza il melodramma del primo Ottocento, rileva l'assenza di relazioni fra la musica e l'altre arti, descrive le maniere teatrali, accenna all'influenza di Rossini, insiste sulla troppa facilità e rapidità della composizione e altresì sulla capacità della levigatezza accurata, della concertazione fra le divagazioni, delle inattese sintesi, dei frammenti perfetti, delimita il romanticismo, il carattere antologico delle opere, la mancanza dell'autocritica e della unità drammatica in confronto con Verdi, l'eccezione in tale considerazione recata dall'*Elisir d'amore*, dalla *Lucia*, dal *Don Pasquale*. Son queste le opere eccellenti fra le sessanta donizettiane. Il Gavazzeni sfiora la *Parisina*, *Belli*, *Anna Bolena*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Poliuto*, *La figlia del Reggimento*, nelle quali la concretezza è soltanto parziale.

Dedica poi un simpatico capitolo alle romanze da camera, ripensate nell'ambiente salottistico, nelle futili condizioni native, a una inedita *Aria* per canto con archi e flati, ai Quartetti, che considera come esercitazioni formalistiche. Nell'esaminare le opere eccellenti del '32, del '35, del '43 il Gavazzeni riconferma l'osservazione che Donizetti non ebbe uno svolgimento progressivo. « Egli, dice, ha sempre proceduto con l'indisciplina della fantasia, intenta ai balzi violenti o improvvisi... Un'opera sua potrebbe essere stata indifferentemente scritta dieci anni prima o dopo... A parte certa maggiore eleganza del tessuto armonico null'altro differenzia questi tre melodrammi da altri di molti anni prima. Ma anche la più attenta struttura accordale va completata nella completa felicità inventiva che ha reso più accurata la concatenazione... ».

Osserva poi come l'unità dello stile accomuni i pezzi disgiunti, come i temi « acquistino una sostanza più reale, più umana, pur conservando quell'indipendenza di procedimenti che negli operisti romantici è una delle qualità frizzanti », come nasca la lirica, che « in certi frammenti è purissima e si avvicina a quella belliniana ». Nel descrivere dunque le tre opere eccellenti il Gavazzeni tien conto della complessità di ciascuna, del libretto, delle scene, dei personaggi e dei loro caratteri, della psicologia e delle espressioni, della corrispondenza della musica ai vari momenti e accenti, alla tragicità o comicità. Discrimina infine il valore delle parti e del tutto, non trascura il formalismo tradizionale, gustosamente saggia la poetica, la bellezza.

Le sue parole riflettono con la sobrietà e l'efficacia che è possibile nella esposizione non accompagnata da citazioni musicali, il suo compiacimento estetico e la sua commozione. Iniziato il libro con l'affettuosità del conterraneo, egli lo conclude con la serena consapevolezza dell'osservatore sensibile. Senza volerlo, — come dalla prefazione si desume — il Gavazzeni ha scritto un saggio storico; la cui solidità sarebbe stata accresciuta dai risultati di un'indagine sul melodramma del primo Ottocento, quello di Mayr specialmente. (Non capisco perchè il Gavazzeni accenni a elementi mitologici, a « goffe divinità risuscitate nei ghirgiori virtuosistici di barocchissime arie », a

« classicisti pastori », che si ritroverebbero « nel melodramma del Settecento », pag. 29. La mitologia e i pastori nel melodramma del '700?)

VALABREGA CESARE — *Domenico Scarlatti*. (Guanda, Modena).

Dei molti libri finora pubblicati su Domenico Scarlatti eravamo rimasti scontenti. Neppure la ricorrenza del centocinquantesimo anniversario della nascita fu l'occasione buona per uno studio analitico ed insieme estetico. Leggemmo molte raffazzonature di antichi giudizi, lacunose biografie zeppe di chiacchiere, tediosi elenchi di formule e di schemi, soltanto qualche articolo pregevole.

Il volume che Cesare Valabrega ora ha pubblicato su Domenico Scarlatti, il suo secolo, la sua opera non è neppure esso esauriente, ma ha il pregio di analizzare e descrivere con simpatia, con buon gusto, con acume e competenza il grande numero delle sonate clavicembalistiche. Ciò che sarà molto utile ai pianisti, scolari, insegnanti, concertisti, e non solo a quelli, e son tanti, sprovvisti di elementare cultura e di capacità discriminatrice. Più che difficile, un esauriente saggio su tutta la attività artistica e vitale del grande settecentista sarebbe costoso di tempo e di danaro. Se gli undici tomi delle sue Sonate allineati da Alessandro Longo nell'edizione Ricordi sono a portata di tutte le mani, i documenti archiviati in Italia e in Spagna (Dio li abbia salvati) e le inedite musiche vocali, opere teatrali e da camera, restano in biblioteche straniere e lontane. Per consultarli, per farli copiare o fotografare, occorrerebbero molte sterline o pesetas.

Appunto la mancanza di tali accertamenti emerge nella prima parte del libro del Valabrega, dov'egli ha cercato di rievocare il secolo di Domenico. Egli s'è dovuto limitare a una compilazione su altrui studi dell'operistica seria e comica e sulla musica vocale e da camera, tacendo del contributo scarlattiano a questi repertori. Dalla conoscenza di tal contributo potrebbe venire miglior luce alle relazioni, cui il Valabrega accenna, fra le varie espressioni musicali del Settecento a quelle dello Scarlatti stesso.

In queste generiche pagine ambientali dobbiamo anche rilevare qualche evidente inesattezza storica. Per esempio questa, pag. 38: « Pergolesi crea il suo intermezzo comico, traendone le linfe costitutive dall'intermezzo secentesco ». Ora è noto che molti intermezzi comici precedettero quelli pergolesiani, che l'intermezzo pergolesiano è non un genere per sé stante, ma l'occasionale convenzionale inserzione di una commediola in sé compiuta fra gli atti d'un melodramma, e che perciò essa è da considerare non una creazione, ma la continuazione di quel teatro comico che, sorto un secolo prima di Pergolesi, visse con

vari aspetti e gusti durante il Sei e i primi del Settecento (il Lorenz rivelò le giovanili opere comiche di Alessandro Scarlatti), e che infine la creazione del Pergolesi tanto nelle opere comiche denominate intermezzi quanto in quelle altrimenti designate, consta veramente della sua originalità e della sua posizione di fronte alle tendenze tramontanti o sorgenti nel suo tempo.

Scusandoci della digressione, che vuol soprattutto provare l'attenzione con la quale abbiamo letto il libro del Valabrega, aggiungiamo che la parte maggiore e migliore di esso, cioè l'analisi della clavicembalistica di Domenico, è interessante, istruttiva, lucida e gustosa. Con numerose e necessarie citazioni musicali si vedono chiaramente la struttura formale delle sonate, la tecnica delle scale, dei salti, degli arpeggi, delle note ribattute, degli abbellimenti, le varietà della ritmica, dell'armonia. Il poco che si sa della biografia è raccolto alla fine del volume.

SFILIO FRANCESCO — *Alta cultura di tecnica violinistica*. (Pag. 120). (Bocca, Milano).

L'A., che ha ottima reputazione di didatta, studia, analizza e descrive la tecnica della mano sinistra (secondo le diverse scuole, la posizione, il cromatismo, il così detto « segreto di Paganini », l'indipendenza delle due mani, eccetera) e l'arco nei suoi movimenti (in confronto con altre scuole, la posizione, la velocità, eccetera).

GIRSCHNER OTTO — *Repetitorium der Musikgeschichte*. (Pag. 440). (P. J. Tonger, Colonia sul Reno).

In quanto manuale di storia, questo non è diverso da molti analoghi in forma dialogica. E alquanto parziale e tendenzioso in favore dell'arte tedesca. Trascura parecchi innegabili accertamenti della musicologia italiana. La parte più curiosa è l'appendice numerosissima dedicata ai musicisti ebrei, fra i quali sono elencati molti compositori, esecutori, musicologi, della cui razza mai nessuno s'era finora occupato o la cui fisionomia e attività artistica non ha rivelato tratti e caratteri israelitici.

Per curiosità, lasciando all'autore la responsabilità delle indagini, ecco qualche nome famoso, esclusi quelli notoriamente ebraici:

Cantanti: Gris Giulia e Giuditta, Leonhard, Pasta, Patti Adelina e Carlotta, Schone, Tauber.
Editori: Eulemburg, Lucca, Peters, Simroch.

Musicologi: Aber, Adler, Bie, Decsey, Goldschmidt, Gurliitt, Kinsky, Leichtenritt, Lert, Moos, Sachs, Sondheiner, Specht, Spitta, Stefan, Weissmann, Wellesz, Werfel.

Direttori d'orchestra: Benedict, Blech, Bodansky, Colonne, Damrosch, Dobrowen, Fitel-

berg, Klemperer, Kussewitzky, Ochs, Paumgartner, Reiner.

Compositori: Braunfels, Brüll, Costa Michele, Costa Mario, Dukas, Erlanger, Fall, Fried, Gilbert, Graenichstaeden, Heller, Herz, F. Hiller, Kalman, Korngold, Milhaud, Rubinstein, Saminsky, Strauss O., Sullivan, Toch, Weill.

Violinisti: Elman, Flesch, Heifetz, Joachim, Kolisch, Menuhin, Rosé, Wieniawsky, Ysaye.

Pianisti e cembalisti: Ehlers, Godowsky, Horowitz, Landowska, Lind, Rosenthal, Sauer, Schnabel, Serkin, Sirota, Tausig, Thalberg, Wittgenstein.

EWEN DAVID — *Composers of yesterday.* (Pag. 488). (The H. W. Wilson, New York).

Autore d'un lessico biografico di parecchi musicisti contemporanei, l'Ewen raccoglie ora 241 biografie di musicisti del passato. Come accade in siffatte compilazioni, le omissioni e le sproporzioni possono riuscire curiose e ingiustificabili. Perché, per esempio, Gabrieli Giovanni si e Andrea no? Perché sei colonne a Grieg e otto soltanto ad Haydn?

Ciò che più sorprende è il difetto della biografia, la quale, abbondante nelle citazioni delle moderne pubblicazioni americane, spesso si limita al Fétis per gli argomenti più antichi, dimenticando tutte le monografie, tutti gli accertamenti e le correzioni sopravvenute nella musicologia internazionale negli ultimi settant'anni. Ma il volume non è forse da considerare come un esponente dell'attuale cultura storica americana, bensì come un facile libro di lettura o di evoluzione per i più profani.

ARTOM CAMILLO — *Gli elementi d'espressione della musica.* (Pag. 102). (Paravia, Torino).

L'Artom, autore di *Tre saggi di teoria musicale* e di una *Teoria dell'armonia*, si è proposto in questo volume di studiare i caratteri degli elementi acustici, il suono, l'intensità, il timbro, che egli stima « in parte creazioni dello spirito », il sistema tonale, il sistema ritmico; di studiare anche le derivazioni di tali elementi, l'uso nelle varie epoche, il modo con cui « lo spirito plasma con essi la forma musicale », infine l'atto creativo del compositore e dell'esecutore.

Nella *Teoria dell'armonia* aveva considerata la tonalità nella forma fondamentalmente armonica dell'epoca moderna; qui la considera invece in relazione agli elementi melodico tonali rintracciabili nella monodia medievale, nella politonalità melodica della polifonia me-

dievale, nella tonalità fondamentale armonica dei tempi moderni, avvisando infine le nuove tendenze tonali di alcuni contemporanei. Dato ciò, il vocabolo espressione, così come l'usa l'A., va inteso nel senso materialistico e positivista e non spiritualistico ed estetico, nel senso soprattutto della materia e delle forze che l'artista maneggia, disciplina, assoggetta, ricercando le cause e le leggi dei fenomeni.

a. d. c.

MUSICA DIDATTICA

PEDRON (C.) — *Trattato di Contrappunto.* (S. A. Carisch, Milano).

L'A., artista sincero, che da anni si dedica con passione e senso altruistico all'insegnamento, ha voluto compilare un trattato di contrappunto, che, avendo per basi le sue esperienze, risolve, con persuasiva semplicità, le questioni diverse concernenti i rigori scolastici. Codesti rigori, infatti, mentre svegliano l'intelletto e stimolano l'immaginazione, preparano l'allievo alla conquista di una libertà sicura, cosciente.

Il trattato del Pedron, armonico complesso di chiarezza, di saggezza, rimuove e fuga le nebbie che falsi indirizzi sogliono addensare nei cervelli dei neofiti. Le regole dettate dall'A., sono piene di ordine, di semplicità, di lucidità. Le diverse esemplificazioni hanno il corredo di commenti precisi e dettagliati.

Il fattore tonale, spesso trascurato nello studio del contrappunto, è oggetto di costante attenzione. Consilio delle conseguenze o risultanze intuitive, l'A. si affida frequentemente, in ultimo appello, all'apprezzamento dell'orecchio, al quale lascia decidere quello che più convenga nei casi pratici.

Dalle tesi diverse, che il Pedron tratta, appare la sua salda convinzione che l'armonia vada sempre congiunta al contrappunto con fecondo equilibrio. Egli respinge la concezione di un contrappunto in cui le melodie si intesano su accordi di un'orditura che non le comporti, e condanna lo scetticismo di chi opina essere armonia e contrappunto termini antitetici inconciliabili. In conclusione, ritengo che il metodo, pregevole sotto ogni aspetto, s'impone all'ammirazione e al plauso di tutti i cultori eletti dell'arte musicale.

LINO ENNIO PELILLI.

DE ANGELIS VALENTINI (E.) — *Undici Studi per la tecnica moderna del pianoforte.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Volutamente audaci questi studi arrivano anche ad assumere genialità di concezione come nella Toccata e nella Fanfara.

E. O.

MUSICA PER ORGANO

TOURNEMIRE (C.) — *Postludes libres pour des Antennes de Magnificat, Op. 68, pour Orgue sans pédale ou Harmonium.* (Ed. Max Eschig, Parigi).

C. Tournemire, che pubblica questi Postludi liberi, è anche autore di un Trattato di esecuzione, registrazione ed improvvisazione all'Organo, di cui si sono già segnalati in questa rassegna i notevolissimi pregi di chiarezza, dottrina ed eleganza formale. Le stesse qualità si notano anche ora nel compositore.

Questi Postludi sono brevi composizioni di un gusto assai raffinato e moderno. Alcuni, e particolarmente quelli scritti nello stile imitativo e fugato, testimoniano subito che l'A. è un profondo conoscitore e cultore di Bach; in altri vi è una intelligente applicazione degli antichi modi; la maggior parte di essi però è scritta nello stile libero, con indipendenza grandissima dal punto di vista armonico e tonale.

L'illustre organista di S. Clotilde a Parigi, antico allievo di Franck, ha seguito i tempi e non ha esitato ad applicare alla musica destinata al culto, i modi e gli atteggiamenti propri del linguaggio musicale più avanzato. Difficile quindi prevedere l'accoglienza che questi brevi pezzi avranno presso i nostri organisti, ligi generalmente allo stile liturgico tradizionale ed ortodosso.

Comunque il tentativo rimane interessante, testimonia della indipendenza artistica dell'A. ed è un bello esempio di ardimento ad innovare in un campo che meno di ogni altro è sensibile alle mutazioni dei gusti e dei tempi.

HAENDEL (G. F.) — *Douze Concertos, pour grand Orgue arrangés, doigtés, annotés par Marcel Dupré.* 2 vol. (Ed. S. Bornemann, Parigi).

Questi 12 Concerti originariamente scritti da Haendel per Organo e Orchestra, trascritti ed annotati dall'insigne revisore Marcel Dupré, sono quelli contenuti nel 28° volume della « Haendelgesellschaft ».

Il Dupré avverte nella prefazione che tutto è conforme all'originale, che nessuna aggiunta di cadenze o di ornamenti qualsiasi venne fatta, e che solo i tratti d'orchestra (indicati nel testo musicale) furono nella trascrizione affidati all'organo. Anche la registrazione segnata dal Dupré si ispira ai registri conosciuti al tempo di Haendel, e accuratissima appare la digitazione.

La letteratura organistica per merito del Dupré, assai fedele revisore, si arricchisce così di 12 Concerti che anche dal punto di vista musicale sono veri gioielli, in tutto degni della fama del loro grande autore.

R.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Trois poèmes de la Pliade.* (G. Ricordi e C., Milano).

1. *Aux zéphirs* (versi di Joachim Du Bellay)

A poesia leggiadra, musica leggiadra. I versi del Du Bellay restano lievi, freschi. La musica resta fedele alla ritmica quanto all'immagine la quale è rappresentata nella sua sintesi, non nella minuzia del particolare. La pianistica, arpeggiata quando l'immagine vola, accordale quando indugia su precisi pensieri, sostiene e commenta, discreta, il canto, lieve anch'esso e in prevalenza sillabico, scorrevolissimo e discorsivo, senza arditezze, e, come quasi sempre nel Castelnuovo, vocalmente facile, piacevole. E questa una pagina che ha un po' la grazia di un Duparc, di un Fauré, col pimento della naturale felicità armonica del nostro.

2. *La vie champêtre* (versi di Olivier de Magny)

Del *Trois poèmes* questo è forse il più ricco di pregi, per la patriarcale e succosa semplicità della melodia, che vuol soltanto comunicare pacatamente, serenamente, pacati e sereni pensieri. Nota e sillaba congiunte. Un tranquillo 4/4 senza tormenti di ritmica, senza il più breve vocalizzo. Le due battute di preludio pianistico — *très calme et très doux* — creano senz'altro l'ambiente sentimentale su una serie di accordi tonalissimi, chiari, affettuosamente sereni. E quando la voce entra, non se ne prova sorpresa: è come un pensiero che continua a svolgersi. Facile tanto per la voce come per la tastiera, questa pagina è gradita, per la sua essenzialità cordiale e profonda, per la sua fisionomia onesta e sana, a chi possiede gusto e intelligenza non borghesi.

3. *Aux grâces* (versi di Olivier de Magny)

Quest'ultima lirica riposa sul colore armonistico e su un ritmo insistente, estremamente gaio e sciolto. Colore e ritmo tuttavia non eccedono mai per smania d'originalità. Eleganza e levità, sempre. E sempre la voce trattata con delicatezza. Un pezzo di effetto sì, ma ottenuto soltanto con mezzi di grande signorilità.

Il gruppo delle tre liriche è specialmente adatto a una fluida voce di soprano non sfogata, con buone possibilità di suoni centrali.

GHDINI (G. G.) — *Canta uno angelo in voce si suave...* (Versi di Matteo Maria Boiardo). (G. Ricordi e C., Milano).

Il fascino sottile di questa pregevole e solida lirica sta, sì, nella pacatissima distensione della linea vocale, ma più nella sua occulta

MUSICA D'OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

realtà spasimosa che si manifesta in un canto ininterrotto, quasi senza pause come un lamento insistente. Sta, anche, nella magia un po' malata delle modulazioni che cercano nascoste risposdenze non sal bene se dei sensi o dell'anima. Chiara nell'apparenza, torbida nel segreto, quella lirica reca cose notevoli. Un accompagnamento nel senso più ottocentesco, e non per questo banale, lascia tutta nuda, studiata, una linea vocale svolta con rara maestria ad intervalli quasi sempre congiunti, o perlomeno non troppo spaziosi, sì da consentire un cantar languido e sostenuto insieme, profondamente intenso, quale la lirica richiede.

La fedeltà alla stesura poetica, al fluire del verso, agli incisi, è qui intesa in senso melodico-declamatorio, e l'interesse tutto moderno del declamato s'incunea tanto sapientemente nell'andamento melodico da eludere ogni brusco senso di spezzatura della melodia stessa. Risultato, questo, di una non comune sensibilità poetica e musicale.

GHEDINI (G. F.) — *Datime a piena mano e rose e zigli* (Versi di Matteo Maria Boiardo). (G. Ricordi e C., Milano).

Impeto e grazia, fuoco e dolcezza, animano questa lirica che ha, espressa nel puro spirito moderno, la scioltezza disinvolta e felice di una *romance* del tardo ottocento. I versi del Boiardo, palpitanti di incontenibile vita, han trovato nel Ghedini un commentatore altrettanto vitale, pulsante, quasi fremebondo, ma di un fremito perfettamente controllato e artistico.

Il canto procede con frasi che paion improvvisate e slanciate come un grido, senza parsimonia e senza freni, eppure maestrevolmente vocali. Felicissima quella d'attacco, che impronta poi di sé tutto l'andamento della lirica, mutando e rinnovandosi — s'intende — nel disegno e nell'intento espressivo, al trascorrere delle molte immagini. E sempre vasto respiro, sempre canto generoso.

La parte pianistica è ansiosa, insistente, avvolgente; il quadro generale si completa nel lavoro elegantissimo della tastiera. Ottocentesco — non a caso ho accostato quest'ultima lirica alla *romance* dell'ottocento — il Ghedini affida però (e non soltanto in questa, ma nella precedente come in tutte, quasi le sue liriche) il massimo compito espressivo e sonoro alla voce, valorizzandone tutte le possibilità, sia dinamiche sia sentimentali. Per ciò le sue liriche — che risultano, tuttavia, schiettamente moderne — recano una fondamentale ragione di interesse e di simpatia.

L'una come l'altra, queste due recenti pagine sono scritte per voce di soprano, più arida la seconda della prima la quale può star benissimo anche in una gola di mezzo soprano. E ambedue sono degne di un posto eminente nella vita concertistica.

B. LUPO.

DALLAPICCOLA (L.) — *Cori di M. Buonarroli il Giovane*. (Tre serie). (Carisch S. A., Milano).

Tre serie di cori, rispettivamente: per Voci miste sole; per Coro femminile da camera e diciassette Strumenti; per Voci miste e Orchestra.

Di così ampio lavoro diciamo che rappresenta lo sforzo più impegnativo e meglio riuscito di dotare la moderna musica italiana di un genere quanto mai nostro, che una eccessiva indulgenza per le forme strumentali aveva fatto trascurare ai più giovani.

Non è difficile riscontrare in questi cori un legame con i nostri antichi polifonisti profani, ma la parentela è rivissuta con spirito nuovo. Come pure è certo che il Dallapiccola, specie nella serie per voci sole, si è giovato di analoghe esperienze pizettiane: era naturale e del resto la sua originalità non ne resta menomata.

Quando intervengono gli strumenti la materia si fa meno chiara, con indulgenze a un certo gusto europeistico meno assimilato che tentato: punto quest'ultimo che, alla lunga, conforta.

Con tale lavoro il Dallapiccola segna, a nostro parere, una data importante, nella nuova musica italiana, feconda di ulteriori frutti.

NICOLA COSTARELLI.

THIENEMANN (H.) — *Aehrenlese* (Lieder u. Gesänge für eine Singstimme mit Gitarre (Lauten) Satz. (Hug e C., Zurigo).

Piacevole raccolta di melodie per una voce con accompagnamento di chitarra o di liuto su versi di poeti lirici svizzeri: 234 brevi melodie di soggetti vari, composte con garbo, di facile esecuzione vocale, a cui la chitarra porta il contributo di un commento peregrino ed appropriato. Una opportuna diteggiatura rende più facile l'esecuzione anche per i chitarristi non molto abili. Notevole la cantabilità della parte vocale; la musica aderisce alla parola con spontaneità, con varietà di atteggiamenti e di accenti, come svariati sono i concetti poetici e i sentimenti.

G. F.

ROCCA (L.) — *Biribà*, per una Voce media e Quartetto d'archi. (Carisch S. A., Milano).

Una favola infantile. La voce declama musicalmente il testo e gli strumenti lo commentano con figurazioni mimetiche. Come si vede, una pagina di poche pretese, ma che riesce pienamente nel suo intento illustrativo, con leggerezza di tocco e con vivacità non priva di colore.

N. C.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

PORPORA (N. A.) — *Sonate in Fa, in Do, in La, in Sol minore* per Violino e Pianoforte. Revisione Violinistica di Maxim Jacobsen. Realizzazione Armonica per la parte di Pianoforte di Alceo Toni. (G. Ricordi e C., Milano).

Sono realizzazioni delle più notevoli Sonate del Porpora e servono a presentare al cultore, all'appassionato della musica antica, nuovi documenti della sincerità e fecondità che distinguono il ritorno del Porpora fra i vari ritorni ai quali oggi assistiamo. Lo spirito di queste Sonate, mirabilmente violinistiche, riappare integralmente nella modernizzata revisione del Jacobsen.

Egli, con schietta naturalezza, con criteri assennati, si è ispirato all'essenziale, riproducendo la vera concezione porporiana. E le revisioni sono non solo di una fedeltà letterale, per cui nello stesso tempo possono giovare agli esecutori e agli studiosi, ma anche di una spiritualità adeguata, perché il revisore con le sue lievi, ma indispensabili indicazioni per la lettura, il fraseggio e l'interpretazione, fa opera veramente amorevole di guida: di guida dotata di artistica sensibilità, di precise conoscenze stilistiche.

La stessa raccolta, per il lato armonico, è stata curata dal maestro Alceo Toni, oggi Presidente del R. Conservatorio G. Verdi di Milano. I caratteri singolari e personali di Porpora: semplicità, chiarezza e poesia, hanno l'integrale riflesso nella trascrizione realizzata dal Toni. Non grovigli, non complicazioni artificiose nelle parti. Lo strumento accompagnatore diventa così lo strumento integratore. Per queste realizzazioni armoniche e revisioni stilistiche vada giusta lode al Toni e al Jacobsen, i quali hanno il merito di aver procurato una maggiore conoscenza della più viva, più italiana delle musiche a noi giunte.

L. E. PELLI.

ROTA (N.) — *Quintetto* per Flauto, Oboe, Viola, Violoncello ed Arpa. (G. Ricordi e C., Milano).

Questa nuova composizione del giovane musicista mette a punto tutto un mondo di lievitazione poetica che si era chiaramente disegnato, se pure con non uguale intensità e necessità, in tutta la sua precedente produzione.

Fra tante voci nuove, quella del Rota è certamente inconfondibile e rara e offre lo spettacolo discreto di una intimità delicatissima e sognante, tutta a scorci rapidi, a mezze tinte e luci diffuse, a toni e accenti gentili.

Le linee melodiche del Quintetto sembrano disegnate nella durata da un'acuta ma tenera punta, e la scelta degli strumenti non poteva essere più aderente all'articolazione delle sue immagini fantasiose: segno di una raggiunta consapevolezza che garantisce la sincerità degli atteggiamenti.

Rimane a volte il sospetto di un intellettualismo arcaicizzante in certi modi che riecheggiano sonorità da «diversi strumenti», ma in compenso troviamo un secondo tema, nell'ultimo tempo, dove vibra una vita più fervida e che può segnare l'inizio di un rinnovamento.

FUGA (S.) — *Sonatina* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Ritmicamente scandito, il primo tempo di questa *Sonatina* si ricollega alla nostra tradizione settecentesca pur facendo uso di un contrappunto moderno e spregiudicato. La *Sarabanda* esce un po' dallo stile generale della composizione ed è più vicina a certe preferenze armoniche di gusto impressionista. La *fughetta* finale richiama simpaticamente Azzolino della Ciaja: ma non è che un accenno, voluto forse per indicare una tendenza.

NICOLA COSTARELLI.

GHEDINI (G. F.) — *Concerto a cinque*, per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Composizione di mole, condotta con impegno, senza stanchezze e senza ritorni inopportuni.

Il quartetto di fiati è amalgamato felicemente al pianoforte, riuscendo a combinazioni interessanti in cui la sicurezza e la pratica del nostro autore hanno ancora una volta modo di manifestarsi.

La struttura del pezzo è lineare, chiara; gli strumenti hanno occasione di tanto in tanto di far sentire isolata la loro caratteristica voce, il che contribuisce alla varietà dell'insieme, in modo che, nonostante le ampie proporzioni del pezzo, l'interesse non viene mai a mancare.

CASTAGNONE (R.) — *Toccatà* per Pianoforte e Orchestra; riduz. dell'A. per due Pianoforti. (G. Ricordi e C., Milano).

L'interesse pianistico e quello musicale sono giustamente composti in questa *Toccatà* che vuol riavvicinarsi, per la sua caratteristica scrittura, ai modelli dei classici maestri del genere.

Ad una introduzione larga e maestosa succede un movimento vivace mantenuto fino al termine del pezzo, salvo qualche breve parentesi intercalata che sta ad indicare come un concentrato per riprendere con maggiore foga lo slancio ritmico.

Ottima la riduzione orchestrale affidata al secondo pianoforte.

N. C.

SINIGAGLIA (L.) — *Sonata* op. 44, per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna musicale*, Torino.

Fiorita ai margini di esperienze musicali dell'ottocento — in specie di quella brahmsiana — la musica di Sinigaglia si spinge fino ad oggi come una propaggine di un lontano mondo; non per questo tuttavia mancante di interesse. Chè anzi — proprio sull'orma dell'esperienza brahmsiana — il Sinigaglia dice una parola sua e lascia un segno. L'elemento di canzone popolare che egli immette nella sua musica non è un fatto esteriore e meccanico, ma l'elezione di un'aura poetica. È il valore che nella pittura ha talora il paesaggio: un determinato paesaggio diviene in suoi elementi ritornanti (stagioni, ore del giorno, luoghi) il mito di una esperienza pittorica; in essa si esprime il pittore, diviene il suo linguaggio.

La canzone popolare piemontese in quella sua solenne malinconia, in quella allegrezza sempre un poco austera e rigida, è divenuta uno degli aspetti più emergenti della musica di Sinigaglia. In questa *Sonata* (che non è affatto una rapsodia) è sempre presente il sentore della canzone popolare. Lo si intende da come si inclina la frase, da come si muovono i bassi. E quanto più vivo è questo fatto, tanto più spontanea è la musicalità di Sinigaglia. La lunga bella frase del violino a pag. 5, che forse è la più pura cosa della *Sonata*, pare una montana melodia piemontese, serale e malinconica. Ciò che potrebbe essere derivazione da esperienze altrui si illumina di una luce nuova, suona spontaneo. Si scorgono certe affinità grafiche, ma le note hanno altri suoni. Tutto un mondo vive in questa *Sonata*; fresco e puro, se anche oggi lontano da noi.

(a. m.).

FRAZZI VITO — *Leggenda* per Violoncello e Pianoforte. — *Il Cavaliere* per Canto e Pianoforte. — *Tre marinari*, Canto popolare toscano. — *Le tre sorelle*, id. (Ed. Mignani, Firenze).

Sono quattro composizioni del maestro parmense, su cui è doveroso richiamare particolarmente l'attenzione del mondo musicale. Sia detto subito che esse non vanno confuse con quei brani salotteschi fatti per compiacere la così detta buona società; ma esse attestano ancora una volta un artista personale e moderno, che, per altezza ed austerità di una sua concezione della vita e dell'arte, merita che venga meglio conosciuto e valorizzato.

Frazzi è un temperamento romantico e drammatico: romantico, nel senso che vive e so-

fre, con tutte le energie della sua calda umanità, la sua arte (altrimenti che giuoco inutile è la musica!); drammatico, perchè interpreta con accenti netti, chiari, inequivocabili, talvolta anche duri, l'urto dei sentimenti più elementari.

La *Leggenda* per violoncello narra di tempi lontani e ferrei coi suoi accenti or decisi e scabri or sognanti e vaporosi: su armonie solide e tenaci si stende il racconto del violoncello con un eloquio appassionato, tessuto qui di frasi larghe e distese, là di sillabazioni nette e fervide, che svaporano talvolta in atmosfera di sogno.

La lirica *Il Cavaliere*, su testo popolare, ha carattere di battuta ed ha una suggestione tragica con quel suo ritmo singhiozzante e quel suo insistente pedale di tonica che si colora sinistramente ad ogni variar di accordi.

I due canti autentici popolari toscani *Tre marinari* e *Le tre sorelle* non sono le solite trascrizioni di melodie popolari con più o meno indovinata armonizzazione. Frazzi non è, intendiamoci, un folklorista e non si è mai valso nella sua musica di elementi folkloristici. È un popolano che ama, ricerca ed esprime la poesia del popolo, perchè schietta poesia umana. Quando prende a elaborare, come in questo caso, melodie popolari, ne ricrea a suo modo lo spirito, che si identifica poi con il suo spirito.

Così in questi due canti toscani, trascritti con giusto ritmo la linea melodica, la circonfonde strofa per strofa di una tale atmosfera armonica e contrappuntistica, semplice ma intensa, in modo da formare tante variazioni di un tema atte ad esprimere via via il diverso sfondo poetico di ciascuna strofa. Ne nascono quindi piccoli poemetti di un sapore nuovo e personale, e di una concretezza estetica suggestiva. Pieno di sconsolata tristezza il primo canto, di nostalgico rimpianto il secondo. Sentimento vivo in ambedue, che si identifica con la forma musicale.

GUIDO GUERRINI — *La passeggiata nel chiostro* per Pianoforte. — *Pettegolezzo in refettorio* per Pianoforte (revisione pian. di A. Brugnoli). (F. Bongiovanni, Bologna).

Sono due quadretti di genere per pianoforte di gusto moderno e di sapore squisito: ambedue di ispirazione claustrale.

Il primo evoca una scenetta di piccole suore che, passando pel chiostro inondato di sole, se ne tornano in chiesa a pregare. Un motivo semplice a carattere mistico viene variato — quasi a contrasto — con un disegno scorrevole affidato alla mano destra e tipicamente pianistico. È come una piccola acquaforte piena di poesia.

Il secondo brano è vivace, quasi a guisa di moto perpetuo, è ricco di trovate ritmiche e armoniche e si tinge qua e là di grottesco co-

me all'apparizione della Badessa in mezzo allo schiamazzo allegro delle piccole suore. I pianisti avranno gran piacere a suonare questi due piccoli brani, che sono anche di rendimento sicuro. Questo secondo brano si arricchisce altresì di intenzioni esecutive — diteggiatura e pedale — di quell'esperto che è Attilio Brugnoli.

A. dam.

FUGA (S.) — *Cantilena*, Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino mensile*, Milano.

La nostalgica melodia di questa *Cantilena* espressa in una tessitura assai limitata, in quanto non assorbita dalle linee del pentagramma e di carattere quasi più vocale che violinistico, crea sul gioco di un morbido, cadenzato ritmo del pianoforte, (che si esteriorizza in una piacevole successione di seconde, seste e settime precedenti per modi congiunti), l'atmosfera languida di un blues americano.

Pezzo brevissimo e di sicuro effetto, da tener pronto tra i bis, fuori programma.

s. m.

MULLER (S. W.) — *Concerto grosso* per Tromba e Pianoforte; riduzione dall'Orchestra. (E. Eulenburg, Lipsia).

Concerto piacevole per la interessante e chiara musicalità; la tromba vi è adoperata magnificamente.

GROVERMANN (C. H.) — *Il Suite* per Pianoforte. (Afa Verlag, Berlino).

Musica scritta da musicista serio. È, però, mancante di quelle speciali trovate tecniche necessarie alle composizioni pianistiche.

SZALOWSKI (A.) — *Melodie* per Pianoforte. (Max Eschig, Parigi).

Breve composizione, ma piena di melodia, e melodia significativa.

MOTTU (A.) — *Livre d'Heures* per Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Sono pezzi vari pervasi di sentita spiritualità; piacevolissimi a udirsi come pure a suonarsi.

ROESGEN-CHAMPION (M.) — *Suite Française* per Flauto e Arpa. (M. Senart, Parigi).

Lavoro d'un tono nobile, in forma libera ma solida, e con tecnica modernamente viva e composta.

RICHARDSON (A.) — *Roundelay* per Oboe (o Clarinetto) e Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

Lavoro corretto e piacevole; l'oboe è trattato come si deve, e ciò non è cosa facile, nè semplice.

RIGACCI (B.) — *Danza di Napee* per Pianoforte. (Maurri, Firenze).

Musica fatta con lodevole intenzione. Il Rigacci è un giovane di buone speranze.

lep.

SZYMANOWSKI (K.) — *Deux Mazurkas* pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Tempi e ritmi scaturiti da un'anima prettamente slava, balzano da armonie peregrine e seducenti; sono elegantemente sviluppati in passi smaglianti di sicuro rendimento, perchè basati su una tecnica eminentemente pianistica.

TANSMAN (A.) — *Cinq Impressions* pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Cinque pezzi di media difficoltà: *Calme*, *Burlesque*, *Triste*, *Animé*, *Nocturne*, pianisticamente ben concepiti e bene realizzati. Vi si alternano melodie accurate o gioconde, ritmi spigliati o grotteschi, poesia e vivacità.

TELEMANN (G. PH.) — *Drei Dutzend Klavier Fantasien*. (Bärenreiter - Ausgabe 733, Kassel).

Scelta giudiziosa di eleganti musiche per cembalo dell'epoca barocca, composte da Telemann e formanti il IV volume della pubblicazione della Biblioteca musicale di Paul Hirsch di Francoforte s. M., a cura di J. Wolf, sotto il patronato dello stesso Hirsch. Scrupolosa la revisione di M. Seiffert.

G. F.

ROSSI (G.) — *Composizioni musicali inedite*. (Tip. Il Cenacolo, Firenze).

Il giovanissimo autore, morto qualche anno fa, seguiva gli studi letterari, ma, sensibilissimo al bello sonoro, volle esprimersi musicalmente in modo vario dimostrando bella versatilità di pensiero.

DE ANGELIS VALENTINI (E.) — *Cantico* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Recentissima composizione dedicata ai caduti in Africa Orientale e ad essi ispirata per vigoria di accenti e arditezze di armonie.

CORTESE (L.) — *Trois Pièces* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

I pezzi non portano titolo, nè l'indicazione di tempo, nè di tonalità. «Ogni nota porta la sua alterazione» dice l'autore; e l'indicazione viene a risultare preziosa perchè raramente l'orecchio potrebbe dare suggerimenti appropriati.

MORTARI (V.) — *Sei Pezzettini per i bimbi*. (S. A. Carisch, Milano).

Il nome di Virgilio Mortari nuoce all'impressione data dalle piccole, ingenuamente composi-

zioni. Egli è sempre così personale nelle sue espressioni che involontariamente si è propensi ad aspettarsi qualcosa di molto sugoso anche nella semplicità elementare. Le piccole pagine rispondono allo scopo, ma non dicono quello che l'autore dovrebbe dire.

LONGO (A.) — *Dodici mosaici musicali* per Pianoforte. (Arte Pianistica, Napoli).

Lavoro curioso e assai personale che denota non solo la grande cultura dell'autore, ma anche la meravigliosa sua facilità di connettere con rara spontaneità temi e frammenti apparentemente lontani d'origine ed estranei fra loro. I mosaici prendono al primo volume del *Clavicembalo ben temperato*, al *Gravitas ad Parnassum* di Clementi, alle *Sonate* di Beethoven, ai *Preludi* ed agli *Studi* di Chopin ed alle opere varie di Schumann il materiale per la loro abile formazione.

GOBESSI (I.) — *Notturmo* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Accurata piccola pagina da sala.

ZILCHER (P.) — *Cinque duetti facili* per due Violini e Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Con quanto garbo questo notissimo autore sa trattare la musica infantile! E nella trasparente semplicità nessuna banalità di atteggiamento e di concezione.

BABIN (V.) — *Fantasia, Aria e Capriccio* per Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Il titolo della composizione rammenta l'antica suite; ma l'atteggiamento della musica attesta che siamo in pieno 900. Di buon effetto il Capriccio.

ZECCHI (A.) — *Canzone nostalgica* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Molta melodia inquadrata su uno sfondo di tecnicismo di bravura.

ZANKE (H.) — *Tre Umoresche* per Flauto e Pianoforte. (Ediz. Zimmermann, Lipsia).

Tre sono i titoli che contraddistinguono i pezzi: *La signorina Lieselott*, *l'Ipocondriaco* e *La mia vicina*. Il primo pezzo ha carattere brillante di buon effetto.

MOSCHETTI (A.) — *Bimbi e sole* per Pianoforte a quattro mani. (F. Bongiovanni, Bologna).

Breve composizione di modesta pretesa e di moderata difficoltà.

PRESLE (DE LA) (J.) — *Pièce de Concert* pour Violoncello et Piano. (Senart, Parigi).

Chiara e piacevole composizione appoggiata a concetti melodici rispondenti alle prerogative dello strumento per la quale è stata composta.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA SINFONICA

SAMMARTINI (G. B.) — *Sinfonia* in Do magg. Partitura. (Carisch S. A., Milano).

La Ditta Carisch S. A. ha con lodevole intento iniziata con questa Sinfonia la pubblicazione di musiche strumentali polifoniche italiane. Le musiche sono scelte e trascritte dal Prof. Dott. Fausto Torrefranca, con la collaborazione tecnica del maestro Roberto Lupi.

Precede una breve e lucida nota storica in cui il Dr. Torrefranca scrive, con sottile intuizione critica, di Sarmmartini, del suo tempo e di questa sinfonia. Un'avvertenza chiarisce l'aggiunta dei colori, dei segni e degli abbellimenti e quant'altro può interessare l'esecuzione della Sinfonia. Accurata e precisa la collaborazione del maestro Roberto Lupi.

CORELLI (A.) — *Christmas Concerto* (Concerto Grosso N. 8, fatto per la Notte di Natale). Riveduto da W. Gillies Whittaker e Mary G. Whittaker. (Oxford University Press, Londra).

Il Concerto Grosso per la Notte di Natale è troppo conosciuto per tesserne ancora l'elogio.

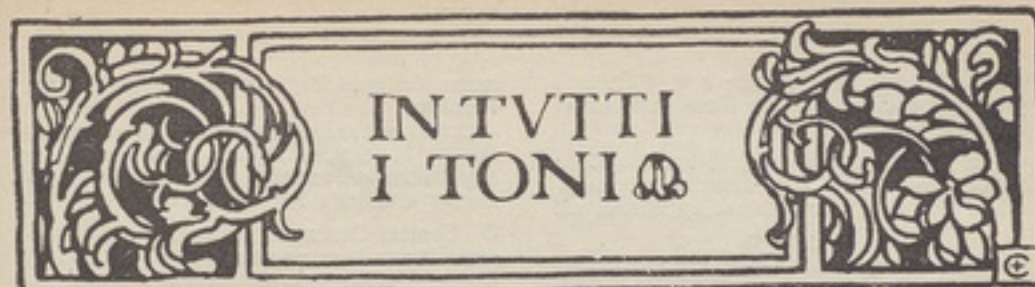
Quest'edizione è divisa in due parti, ma la divisione è facoltativa. La *Pastorale* (che il Forkel ritenne una illustrazione musicale della «Natività» del Botticelli), può essere eseguita anche separatamente. I segni originali di moto e dinamiche sono racchiusi in parentesi quadrate, gli altri sono editoriali. Buona e in stile la realizzazione del basso numerato ed accurata la revisione delle arcate.

WALTON (W.) — *Symphony*. Miniature score. (Oxford University Press, Londra).

Questa Sinfonia fu eseguita con vivo successo la prima volta nel novembre del 1935 alla Queen's Hall, diretta da Sir Hamilton Harty.

È bene concepita e ben condotta; il suo tessuto polifonico non offusca la chiarezza dei temi che sono messi bene in luce anche da un'orchestrazione accorta, ricca di amalgama e di colori strumentali; ha ritmi freschi e vivaci e larga cantabilità, come nel finale del primo tempo e nell'Andante malinconico, in contrasto con il secondo tempo grottesco e divertente. L'ultimo tempo ha sonorità piene e vigorose e chiude maestosamente un lavoro che merita una segnalazione particolare nella produzione contemporanea. G. F.

La quota di abbonamento a **MUSICA D'OGGI** per 1938 si può versare sul nostro Conto corrente Postale 3-2069



CONCORSI

® D. L. PROV. DI MILANO. — Un Concorso Bandistico avrà luogo il 14 novembre a Milano, tra le Bande della provincia costituite da almeno sei mesi ed iscritte all'O.N.D. Le domande dovranno pervenire al D.L. Provinciale, Via U. Foscolo 3, non oltre il 31 ottobre. Le Bande saranno divise in tre categorie a seconda che abbiano almeno 35, 40 o 60 elementi. Ricchi premi sono riservati ai complessi meglio classificati.

® DOPOLAVORO PROVINCIALE DI UDINE. — Ha indetto per i giorni 30 e 31 ottobre un Torneo nazionale per piccole orchestre con pianoforte conduttore, diviso in due sezioni: complessi di dopolavoristi diplomati e non diplomati. Le composizioni d'obbligo sono: BOLZONI, *Minuetto*; RESPIGHI, due pezzi delle *Antiche Danze e Arie per Liuto*; MARTUCCI, *Giga*.

Scadenza per la presentazione delle domande, da indirizzarsi al D.L. di Udine, il 9 ottobre 1937. Premi: L. 1500 e L. 1000 per la sezione diplomati; L. 1000 e L. 500 per l'altra sezione.

® ACCADEMIA DI CANTO, MILANO. — Al Concorso indetto dalla stessa fra i giovani artisti lirici hanno partecipato 150 concorrenti. La commissione giudicatrice ha segnalato come elementi dotati di buoni requisiti artistici e vocali i tenori: Perazzoli Ermete e Carcano Luigi di Varese, Vizzari Bruno di Bologna, Soglieri Federico di Milano, Tagliapietra Enrico di Treviso, Giorgetti Angelo di Resaldina, Zennaro Nino e Bragagnolo Guido di Venezia; i soprani: Rota Angelamaria di Milano, Scramonecin Maria di Solagna, Canevazzi Tina di Reggio Emilia, Gozzo Anna di Verona, Tofanari Anna di Livorno, Cuccolo Lella di Venezia, e i baritoni: Bardelli Cesare di Spezia e Grimani Ruggero di Trieste.

In seguito ad un pubblico referendum saranno prescelti i due cantanti ai quali assegnare i premi del Ministero dell'E. N. e del Podestà di Milano, mentre gli elementi più idonei saranno ammessi a partecipare ad alcuni spettacoli d'opera.

® D. L. DI GENOVA. — Le due manifestazioni a carattere nazionale, dallo stesso D.L. indette, hanno dato il seguente risultato:

TORNEO PIANISTICO. — *Sezione diplomati*: 1. Nunzio Montanari di Modena; 2. Zita Lana di Trieste; 3. Cristina d'Avossa di Roma; 4. Mario Jazetti di Napoli; 5. Antonio Beltrami di Milano. — *Sezione non diplomati*: 1. Dario De Rosa di Trieste; 2. Mirina Longato di Venezia.

TORNEO COMPLESSI STRUMENTALI. — *Sezione diplomati*: 1. Quartetto Bovo di Venezia; 2. Trio Trucchi di Verona. — *Sezione non diplomati*: 1. Quartetto D.L. di Pola.

NOTIZIE

® In una riunione tenuta al Ministero della C. P. e presieduta da S. E. Alfieri questi, dopo avere illustrato i risultati ottenuti ai fini dell'organizzazione degli ENTI LIRICI, ha tracciato le direttive alle quali gli stessi Enti dovranno uniformarsi nelle future stagioni, specie per quanto riguarda la formazione del cartellone, la musica contemporanea e l'utilizzazione di giovani forze artistiche.

® Il 3 c. m., nella città di Frattamaggiore ove nacque, si è inaugurato un MONUMENTO A FRANCESCO DURANTE (1684-1755) che fu uno dei più grandi maestri della Scuola melodica napoletana. Assistevano tutte le autorità della provincia. Il discorso commemorativo venne tenuto dall'on. Bartolo Gianturco.

® Il LICEO MUSICALE DI BARI è stato pareggiato, a tutti gli effetti, ai Conservatori di musica governativi.

® Una via di Roma (precisamente il largo risultante dall'incrocio tra Via della Camilluccia con Via della Farnesina e Via Casali) è stata dedicata a OTTORINO RESPIGHI.

® Per iniziativa del Commissario Prefettizio di Viareggio, Torre del Lago, ove l'autore di *Bohème* dimorò a lungo, assumerà il nome di TORRE DEL LAGO PUCCINI.

® Il maestro ERIBERTO SCARLINO è stato chiamato a succedere al compianto Attilio Brugnoli nella cattedra di Pianoforte al R. Conservatorio di Firenze.

® I maestri CARLO CENSI e MARINO BERARDI hanno avuto la nomina, senza concorso, a titolari della cattedra, rispettivamente, di Sto-

ria ed Estetica della musica e di Pianoforte principale presso il Civico Liceo musicale di Piacenza.

⊗ In seguito a Concorso, il maestro GIAN LUIGI CENTEMERI è stato chiamato alla cattedra di Organo e Composizione organistica nel R. Conservatorio di Parma.

⊗ Pure in seguito a concorso è stato chiamato alla direzione della Scuola di Musica di Spoleto il maestro FRANCO DE LUCA. Egli avrà anche l'insegnamento degli strumenti ad arco.

⊗ La professoressa EDMEA NICOLINA BORMIDA, ha fatto dono al Museo civico di Bologna di un violino della famosa liuteria Amati e di un'arpa-lira attribuita ad Antonio Stradivari. Tali strumenti appartennero a suo fratello Filippo, apprezzatissimo violinista.

⊗ Il Circolo di Milano dell'ASSOCIAZ. NAZ. ARTISTE E LAUREATE ha indetto un Convegno di studio fra le musiciste italiane, durante il periodo della Fiera Campionaria. I temi prescelti per le relazioni e discussioni sono nove, riguardanti specialmente l'educazione, la cultura e il folklore. La Direzione del Circolo (Via Manzoni 46) invia a richiesta programma dettagliato.

⊗ Il maestro GIUSEPPE PICCIOLI ha terminato la trascrizione per pianoforte e orchestra del famoso Tema con variazioni di Martucci, originale per solo pianoforte. Egli stesso eseguirà il pezzo nei grandi concerti sinfonici di Budapest, Praga e Parigi.

La stagione concertistica

⊗ TEATRO DEL POPOLO, MILANO. — La 17ª stagione si inaugurerà il 20 ottobre, con un concerto sinfonico dell'Orchestra della Scala diretta dal maestro Marinuzzi, e andrà fino alla metà d'aprile.

Sono in programma 21 concerti tenuti, oltre che dalla suddetta orchestra, da quella dell'Augusteo, diretta da Molinari; dall'Orchestra e dal Coro dell'E.I.A.R., diretti dai maestri La Rosa Parodi e A. Consoli; dall'Orchestra « Musica viva » di Vienna, diretta dal maestro Ermanno Scherchen; dall'Orchestra da Camera del Filarmonici di Berlino, diretta dal maestro Hans von Benda; dall'Orchestra Jazz Sinfonica e dal Duo pianistico Bormioli-Sempriani; dal Quartetto Poltronieri dello stesso Teatro del Popolo; dai pianisti Wilhelm Backhaus, Carlo Vidusso, Andor Földes; dai violinisti Nathan Milstein, Gioconda De Vito, Riccardo Od-noposof (vincitore del concorso internazionale Isaye di Bruxelles, per l'anno 1937); dal pianista Paolo Baumgartner e dal violoncellista Massimo Amphitheatroff; dalla pianista Maria Golia e dalla mezzo soprano Luisa Di Paola; dal pianista e compositore Francis Poulenc e dal tenore Pierre Bernac. Infine, si avranno due concerti di scambio con l'estero, che sa-

ranno designati dal Ministero della Cultura Popolare.

Collaboreranno ai concerti: la mezzo soprano Ebe Stignani, la soprano Elisa Fioroni, la soprano Nilde Frattini, i pianisti Mieczko Horzowsky e Giorgio Favaretto.

⊗ UFFICIO CONCERTI, MILANO. — Si è assicurata finora la cooperazione dei pianisti Staab, Cortot, Warrot, Koczalski, De Gontaut-Biron, Leveque, Zeller, Del Bello, De Nevay, Fulgenzi, Fanelli, Friedmann; dei violinisti Renardy, Demicheri, Szegedy, Margolies, Reynaert, Technert, Barryl, Szanto, De Siebenthal, Lustgarten; dei violoncellisti Fournier e Delyay; dei cantanti der Bosch, Ruth Kisch, Arndt; del Quartetto della Filarmonica di Berlino, del Quintetto a fiati di Brema ecc.

⊗ AMICI DELLA MUSICA, MILANO. — Per la prossima stagione, che si inaugurerà in dicembre con un concerto del violoncellista Emanuele Feuermann, sono stati scritturati finora: i violinisti Zino Francescatti, Michelangelo Abbado e Giorgio Ciampi; i pianisti Nicola Orloff, Adriano Aeschbacher ed Elda Alberti; il violoncellista Attilio Ranzato; il Quartetto col pianoforte del R. Conservatorio Verdi di Torino; il coro della Camerata milanese del Madrigale, diretto dal maestro Nicola Janigro; l'Orchestra da camera diretta da Luigi Malatesta. Dei giovani premiati nelle rassegne nazionali concertistiche saranno presentati il pianista Arturo Michelangeli Benedetti, la violinista Pina Carmirelli e il Quartetto ad archi della Camerata musicale romana.

⊗ LA STAGIONE CONCERTISTICA A FIRENZE. — Dal 9 gennaio al 27 marzo si daranno 15 concerti sinfonici al Comunale diretti da Mario Rossi, Molinari, Ferrero, Markevitch (col violinista Fleisch), Scherchen, Knappertsbuch (due udizioni, di cui una col pianista Giorgio Ciampi), Von Boehm (col pianista Scarpini), Gui, Georgesco (col pianista Zanfi), Guarneri, La Rosa Parodi (col pianista Cortot), Mengelberg, Mario Rossi (col violinista Busch), Marinuzzi.

Quattro concerti popolari avranno a direttori i maestri Franco Ferrara, Antonio Pedrotti, Mario Rossi, A. Donati.

Nella Sala Bianca (concerti da camera) si avvicenderanno i Quartetti Poltronieri, Ungheresi, Lener; l'Orchestra da camera della Filarmonica di Berlino; la soprano Rota col pianista Barzetti; i violinisti Milstein e Francescatti; i pianisti Fischer, Foeldes, Baumgarten; il baritono Kipnis; l'Orchestra da camera della Stabile col clarinetista Cauzac, il Trio Arnaldi-Petroni-Grummer; i violoncellisti Janigro e Mainardi, il Quartetto vocale Keroff.

⊗ R. CONSERVATORIO, NAPOLI. — Il 13, 20, 27 novembre; il 6, 11, 18 dicembre; l'8 gennaio, l'11 aprile ed il 10 maggio si avranno nove concerti diretti rispettivamente da Stravinski, Luaildi (in programma la *Messa da*

Requiem di Verdi), E. Jochum, Scherchen (Orchestra sinfonica di Vienna), Gui (col pianista Bralowski), Busch, Previtali, Piccardi (solista Hubermann), Kruger (con l'orchestra sinfonica di Budapest).

⊗ MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. — È già stabilito e approvato dal Duce il programma per la prossima stagione, che andrà dal 28 aprile al 12 giugno. Si daranno due opere di Verdi (*Simon Boccanegra* e *Aida*); una nuovissima (*Marcantonio e Cleopatra* di Malipiero); due di carattere leggero (*I racconti d'Hoffmann* di Offenbach e *L'Anfiparnaso* di Orazio Vecchi); due di carattere culturale (*L'Isola disabitata* di Haydn e *Le vergini savie e le vergini folli*, laudi del trecento, sceneggiate, con musiche rielaborate da F. Liuzzi); un'opera all'aperto (*La Walkiria* di Wagner) con gli artisti del teatro di Stato tedeschi.

I seguenti complessi stranieri, inoltre, daranno le opere a fianco di ciascuno di essi segnate: Opera di Stato di Vienna (*Eurianti* di Weber); Opera Reale di Budapest (*Il castello del Principe Barbablu*, di Bartok, *La fiamma* di Respighi e *La filanda magiara* di Kodaly).

Per la parte sinfonica è in programma la *Messa solenne* di Beethoven, diretta da Klemperer. Si avrà anche un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Berlino (Furtwängler).

Si svolgerà, inoltre, il consueto Congresso internazionale di musica, e si terranno conferenze su Muzio Clementi.

Per la danza, si avranno serate del gruppo italiano (Ruskaja), del francese (Rubinstein), dello svizzero (Trudi Scoop), dell'ungherese (Opera reale di Budapest), ecc.

Hanno già assicurato la loro collaborazione i direttori De Sabata, Gui, Elmendorf, Walter, Klemperer e Mario Rossi.

⊗ Nell'imminente stagione al Comunale di BOLOGNA verrà data anche l'opera di Peregallo *Ginevra degli Almieri*, nuova per la città.

⊗ Si è costituito all'Aja un Comitato, composto delle principali personalità italo-olandesi, per solennizzare il QUARANTENNIO DELL'OPERA ITALIANA IN OLANDA, con una speciale rappresentazione della *Manon* di Puccini.

⊗ In una speciale serata all'OPERA DI LIPSIA verranno rappresentati tre lavori in un atto italiani: *Gianni Schicchi* di Puccini, *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari e *La Grangeola* di Luaildi, nuovissima per Lipsia.

⊗ In seguito a invito delle autorità ungheresi, durante la prossima stagione lirica andranno a BUDAPEST il maestro Marinuzzi col complesso artistico del Teatro alla Scala di Milano e il maestro Serafin col complesso artistico del Teatro dell'Opera di Roma. Saranno rappresentate varie opere italiane.

⊗ La casa di Brook Street a Londra, ove HAENDEL visse per ben 34 anni e vi morì il 14 aprile 1759, sarà trasformata in museo ed in essa si riordineranno i documenti, i manoscritti e le reliquie del maestro, attualmente disperse in varie collezioni.

⊗ Nel 1938 non sarà tenuto il consueto Festival wagneriano di BAYREUTH.

⊗ A VIENNA sta per costituirsi un complesso sinfonico che prenderà il nome di MUSICA VIVA ORCHESTER. Sarà diretto da H. Scherchen e si avvarrà di eccellenti solisti quali Casals, Busch, Hubermann. Suonerà anche in Italia.

⊗ LA GRANDE ORCHESTRA SINFONICA DELL'U. R. S. S. creata da poco e composta di strumentisti eccellenti, ha avuto incarico di preparare alcune interpretazioni modello. Il suo direttore può disporre, come minimo, di sette prove per ciascun programma, le quali per alcune composizioni particolarmente difficili o di speciale interesse possono essere anche 12 e perfino 14.

⊗ Il METROPOLITAN DI NUOVA YORK annuncia per la imminente stagione la ripresa dell'*Otello* di Verdi e di *Amelia al ballo* del giovane maestro Menotti, che l'anno scorso ebbe così grande successo a Filadelfia ed a Nuova York (New Amsterdam Theatre). Si daranno anche la *Forza del destino* ed il *Barbiere di Siviglia*, ecc. Tra i nuovi scritturati figurano il tenore Landi e il baritono Tagliabue.

NECROLOGIO

⊗ È morto improvvisamente a Torino, il 23 settembre — all'età di sessantun anni — il maestro FRANCO DA VENEZIA, insegnante di Pianoforte a quel Conservatorio. Allievo del Conservatorio di musica di Milano, dove si diplomò giovanissimo, si rese noto in breve tempo quale concertista e quale compositore di musica da camera e didattica. Vinse il posto di direttore del Liceo « Benedetto Marcello » di Venezia « ex aequo » con l'attuale direttore Mezio Agostini. Come pianista fece molti giri di concerti in Italia e all'estero, procurandosi una bella fama. Per il teatro scrisse il poema drammatico *Giuditta* e l'opera *Il Domino azzurro* giudicata a pari merito, nel Concorso Sonzogno del 1902, con la *Cabrera* di Dupont e *Manuel Menendez* di Filiasi.

⊗ All'età di 53 anni è morto, il 4 ottobre, il noto basso FERNANDO AUTORI che aveva cantato nei principali teatri d'Italia e dell'America del Sud, sempre con vivo successo.

⊗ Condoglianze vivissime inviamo al Gr. Uff. Jenner Mataloni, Sovrintendente della Scala, per la morte del suo genitore Prof. Maurizio Alfredo, R. Ispettore scolastico e benemerito cittadino.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

SOLFEGGIO

POZZOLI (E.) (E. R. 1919). *Solfeggi cantati con accompagnamento di Pianoforte*. Appendice al 3° Corso. (B) L. 8,—

CANTO E PIANOFORTE

GANDINO (A). *Imelda*. Opera in 3 Atti. (A) L. 50,—
MALIPIERO (G. F.) (H2120). *De profundis* - per una Voce, Viola, Gran Cassa e Pianoforte. (A) L. 5,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123982). *Trois fragments de Marcel Proust (extraits de « Les plaisirs et les jours »)* (MS-Br). (A) L. 6,—

CORO A VOCI SOLE

PIZZETTI (L.). *De profundis* - a 7 Voci miste: (A) L. 5,—
—— (121101) Partitura. (A) L. 5,—
Parti staccate:
—— (124102) Soprani I, II e Contralti (uniti) (A) L. 1,50
—— (124103) Tenori I e II (uniti) * * 1,50
—— (124104) Bassi I e II (uniti) * * 1,50

VIOLINO

SABATINI (R.) (E. R. 1913). *L'arte di studiare i 24 Capricci di Paganini*. (B) L. 10,—

CONTRABBASSO

CUNEO (A. F.) (E. R. 1915). *Uno studio nei 12 toni maggiori - Uno studio nei 12 toni minori - Scale ed Arpeggi variati*, Op. 223. (B) L. 8,—

ORCHESTRA

GIURANNA (B.) (124132). *X Legio*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
PORRINO (E.) (124121). *La visione d'Ezechièle*. Preludio, Adagio e Corale. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
ROCCA (L.) (123979). *IN TERRA DI LUGGOSIA*. Due frammenti: 1. Corteo funebre - 2. Corsa alla preda. Partitura in-16°. (A) L. 15,—
ROSSELLINI (R.) (124064). *Canto di galde*. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

CANTO E ORCHESTRA

ROCCA (L.) (123978). *Salmeggia*, per Baritone, Coretto misto e 11 strumenti a fiato e a percussione. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

VIOLINO E ORCHESTRA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (124099). « I Proverbi » (2° Concerto). Partitura in-16°. (A) L. 30,—

VIOLONCELLO E ORCHESTRA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (124059). *Concerto*. Partitura in-16°. (A) L. 30,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

ALFANO (F.) (123817). *CYRANO DE BERGERAC*. Fantasia sul 3° Atto (Calotta). (A) L. 10,—
CULOTTA (L.) (124029). *Il sogno del cammelliere* (Colori d'oriente). (A) L. 6,—
ZANDONAI (R.). *LA FARRA AMOROSA*. Fantasia sull'Atto 2° (Calotta):
—— (123929) per piccola Orchestra. (A) L. 10,—
—— (123947) per Orchestra da Sala. * * 10,—

PICCOLA ORCHESTRA (CON SAXOFONI) con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (123889). *Canto per tutte*. Scenata-tor. Versi di Fouché. (A) L. 6,—
—— (123887). *Non domandar perchè*. Canzone-Valzer. Versi di Fouché. (A) L. 6,—

JAZZ-ORCHESTRA

VALLINI (M.) (123873). *Tutti i miei fiori*. Canzone-Tango lento. Versi di Fouché. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

BARTOS - BORKOVEC - HAAS - HABA - HLORIL - JEZEK - KAPRAL - KREJCI - MARTINU - ZJOYZES - PICKA. — *Klavir 1937*. (Hudební Muzeum, Praha).
BLANCHET (E. R.). *Deux Formules de travail*. (Max Eschig, Paris).
CORTESE (L.). *Introduzione e Scherzo*. (S. A. Carlisch, Milano). L. 8,—
FARINA (G.). *Barlucce*. (S. A. Carlisch, Milano). L. 6,—
GALUPPI (B.). *Adagio e Allegro*. A cura di R. Fasano. (S. A. Carlisch, Milano). L. 6,—
GEBHARDT (R.). *Aus der Spielzeugschachtel*. — *The Playbox*. (W. Zimmermann, Leipzig).
GUARINO (C.). *La Furlana della felicità*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
GUERRINI (G.). *Pettegolezzo in refettorio*. — *La passeggiata nel chiostro*. (F. Bongiovanni, Bologna).
MARIETTI (Ph.). *Album de Minnie*. (Max Eschig, Paris).
NIN (J.). « 1829 ». *Variations sur un thème irlandais*. (Max Eschig, Paris).
POULENC (F.). *Les soirées de Nozilles*. Suite. (Durand & C., Paris).
TAGLIAPIETRA (G.). *Raccolta di composizioni del XVI e XVII secolo*. (S. A. Carlisch, Milano). L. 15,—
RAVEL (M.). *Concerto pour la main gauche*. Piano et Orchestre. Réduction.
WALTON (W.). *Crown Imperial*. A Coronation March. Arrangement. (Oxford University Press, London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

DITTA LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.

Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2 (angolo Via S. Raffaele).

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56

ROMA.

G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.

TORINO.

Clella Leandro. - Via Piave, 3.

TRIESTE.

Tedeschi e Obersinn. - Corso Vitt. Em., 26.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

LIPSIA.

G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.

G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.

Soc. An. des Editions Ricordi. - 18, Rue de la Pépinière.

NEW YORK.

G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.

G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Carlere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicuraz. Milano. - Via Lauro 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Naz. del Grammofono. - Via Domenichino, 14.
Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSIKA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSIKALE

ANNO · XIX · NVMERO · XI · NOVEMBRE · MCMXXXVII · XVI

Tassa pagata per supplemento

NUOVI DISCHI

VLADIMIRO HOROWITZ, pianista

Andante mosso, Scarlatti, dalla *Sonata in Si min.*

Presto, Scarlatti, dalla *Sonata in La magg.* DB 2847 L. 30

Un Concerto di MOZART

Y. Menuhin e Orchestra Sinf. diretta dal M.^o G. Enesco

Concerto n. 3 in Sol magg., K. 216, allegro, adagio, rondò DB 2729 /2731 L. 90

Una Sinfonia di BRAHMS

Orchestra Sinfonica di Filadelfia, diretta da L. Stokowsky

Sinfonia n. 1 in Do min., op. 68, un poco sostenuto, allegro, andante sostenuto, allegretto e grazioso, adagio più andante, allegro non troppo ma con brio DB 2874 /2878 L. 150

BENIAMINO GIGLI

in due popolarissime arie dell'**AIDA** e della **BOHÈME**

Aida, « Celeste Aida, forma divina », a. I, con orchestra, Maestro Walter Goehr

La Bohème, « O soave fanciulla », duetto a. II, con Maria Caniglia, s. DB 3225 L. 30



AUDIZIONI E CATALOGHI GRATIS PRESSO I RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA

LA VOCE DEL PADRONE



RIBERINA ERBA

*Il rimedio
Italianissimo*

INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.

G. RICORDI & C., Editori - MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

MUSICA D'OGGI

Rassegna mensile di vita e di cultura musicale
FONDATA NEL 1919

MILANO ✽ Via Berchet, 2 - Telef. 81-313 ✽ MILANO

Pubblica in ogni fascicolo:

- Articoli (dei più reputati scrittori italiani e stranieri) su interessanti argomenti di carattere musicale;
- Il riassunto delle principali riviste di musica di tutto il mondo;
- Un notiziario degli avvenimenti internazionali del mese (congressi, teatri e concerti);
- Confidenze degli autori, informazioni, concorsi, varietà, ecc.;
- L'elenco delle nuove pubblicazioni (musiche o libri d'interesse musicale) edite in Italia e all'Estero, e la recensione delle più notevoli;
- Un brano musicale di chiaro autore.

È la rivista, del genere, più economica, e più diffusa d'Italia: indispensabile a tutti coloro che, sia come professionisti, sia come dilettanti, o persone colte in genere, s'interessano all'arte musicale ed alle sue svariate manifestazioni.

Prezzi d'abbonamento:

ANNO: Italia Lire 15 - Estero Lire 22 - SEMESTRE: Italia Lire 8 - Estero Lire 12
(oltre le tasse governative di L. 0,30)

UN NUMERO: Italia L. 1,50 - Estero L. 2,-

L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C.C. POSTALE N. 32-069
A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

W. A. MOZART

COMPOSIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

PIANOFORTE A DUE MANI

E. R. 867. - *Composizioni facili* (unite a 2 Pezzi di Haydn (Longo) L. 6,-

Ouvertures:

E. R. 1361. - *Così fan tutte* L. 2,50
E. R. 1362. - *Don Giovanni* " 2,50
E. R. 1363. - *Flauto magico* " 2,50
E. R. 1364. - *L'Impresario* " 2,50
E. R. 1365. - *Nozze di Figaro* " 2,50
E. R. 1366. - *Ratto del serraglio* " 2,-

E. R. 56. - *Cinque Pezzi celebri* (Vitali) L. 5,-

E. R. 1178. - *Rondò in Re* (Longo) L. 3,-

E. A. 1272. - *Sinfonie* " 7,-
E. R. 1863. - *Sonata in La magg.* N. 12 (Vitali) L. 3,-

E. R. 601. - *Sonate*. 1 solo Vol. " 20,-
E. R. 57/58. - *Sonate* (Vitali) 2 Volumi Ciascuno L. 12,-

Sonate staccate:

E. R. 1805: 5^a in Fa. - E. R. 730: 6^a in Fa. - E. R. 1806: 8^a in Do. - E. R. 1863: 12^a in La. - E. R. 732: 15^a in Do. - E. R. 1807: 16^a in Do. - E. R. 1808: 17^a in Si bem. - E. R. 1809: 19^a in Do min. Ciascuna L. 3,-

E. R. 350: 1^a in Fa. - E. R. 351: 2^a in Do. - E. R. 352: 3^a in Re. - E. R. 353: 4^a in Si bem. - E. R. 354: 7^a in La min. Ciascuna L. 4,-

E. R. 355: 9^a in Mi bem. - E. R. 356: 10^a in Re. - E. R. 357: 11^a in Fa. - E. R. 358: 14^a in Sol. - E. R. 359: 18^a in Do min. Ciascuna L. 4,-

E. R. 731. - 13^a in Re " 5,-

E. R. 761. - *Tema e Variazioni: Ah! vous dirai-je maman* (Longo) L. 6,-

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

E. R. 624. - *Ouvertures* (Tagliapietra) L. 12,-

E. R. 1772/73. - *Sinfonie* (Zanon) in 2 Volumi. Ciascuno L. 15,-

VIOLINO E VIOLA

E. R. 118. - *Due Duetti* (Consolini) L. 6,-

VIOLINO E PIANOFORTE

E. R. 834. - 5^o *Concerto in La* (Anzoletti) L. 7,-

E. R. 1897. - *Minuetto in Re* (dal Diverimento in Re magg.) (Polo) L. 1,50

E. R. 511. - *Rondò* (Principe) " 4,-

Sonate (Principe-Vitali):
E. R. 59. - Vol. I L. 12,-
E. R. 60. - Vol. II " 15,-

VIOLA E PIANOFORTE

E. R. 906. - *Concerto in La* (Polo) L. 8,-

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

FELICE BOGHEN

Antichi Maestri Italiani (Composizioni per Clavicembalo)

TOCCATE (E. R. 22) L. 24

Clementi - Della Ciaja - Durante - Frescobaldi - Marcello - Merulo - Pasquini B. - Pollini - Rossi M. A. - Scarlatti A. - Scarlatti D. - Scarlatti P. - Stradella - Zipoli.

PARTITE (E. R. 295) L. 8

Pasquini. - Zipoli.

FUGHE (E. R. 23) L. 24

Bencini - Clementi - Della Ciaja - Durante - Frescobaldi - Martini - Pasquini B. - Pollaroli - Porpora - Scarlatti D.

CORRENTI (E. R. 296) L. 8

Martini - Rossi M. A. - Zipoli.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 104.940.000

Sede in VERZUOLO

Direzione in TORINO - Via S. Teresa, 2

STABILIMENTI IN

VERZUOLO.

ROMAGNANO SESIA

GERMAGNANO

CORSICO - PAVIA

FOLLA e MARAINO (Maslianico)

MANTOVA

TREVISO

LUGO DI VICENZA

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ P. A. MOLINA

CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da stampa e da scrivere - andanti, mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

Y

SEDE

MILANO

VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920

Stabilimento: VARESE - Telefono 10-28

IL MUSICISTA

ORGANO UFFICIALE DEL SINDACATO NAZIONALE FASCISTA DEI MUSICISTI

esce il 30 di ogni mese

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

ROMA

Via Toscana, 5

DIRETTORE: GIUSEPPE MULÉ

DIRETTORE RESP.: ALBERTO GHISLANZONI

Un numero L. 1.50 - Arretrato L. 3

PREZZO D'ABBONAMENTO

Per l'anno: L. 16 (Per gli iscritti al Sindacato Musicisti: L. 8).

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,50
ESTERO L. 2,-

MILANO

VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,-
ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,-

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

A. BRÜGGEMANN. — Cr. W. Gluck	Pag. 361
A. LANCELLOTTI. — Il potere della musica	» 368
P. C. — Beckmesser, Hans Sachs e l'asinaio	» 370
RIVISTA DELLE RIVISTE: La vita musicale a Tokio. - Italia. - Estero	» 372
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera da Vienna (H. FLEISCHMANN)	» 375
RECENSIONI: Libri di interesse musicale. - Musica sacra. - Musica corale. - Musica strumentale da camera. - Musica eseguita	» 379
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie	» 387
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	» 392

BRANO MUSICALE

J. MILANI: *Talor la granocchiella nel pantano*. Versi di A. Moniglia. (Dal « Canzoniere dei fanciulli » di A. Schinelli).



BLÜTHNER

il Pianoforte dell'Aristocrazia

Informazioni:

AGENTE GENERALE: **ERARDO HENSCHEL**

MILANO - Via Aldrovandi, 5 - Telef. 25.197



Cr. W. Gluck

Nel 150° anniversario della morte del grande Maestro, conviene rievocare la di lui figura immortale e tentare di far passare innanzi alla nostra mente l'uomo, la sua vita e le sue opere. Indipendentemente dal fatto che siamo musicisti di professione o soltanto amatori di musica, che siamo italiani, tedeschi, francesi, inglesi o russi, è certo che il nome di Gluck sintetizza per tutti, nel campo dell'opera lirica, qualche cosa di unico e che non sapremmo accoppiare con altri, precisamente come, in tempi più moderni, non sapremmo farlo col nome di Wagner.

Vedremo in altra occasione come questo paragone con Wagner abbia sedotto molti e come sia stato spinto oltre i limiti del vero e del ragionevole. Ma ferdoci ora al nome o piuttosto al cognome del grande che oggi ricordiamo, ci vien fatto di rilevare incidentalmente che nei Paesi latini esso si scrive con due puntini sull'u, il che è uno sbaglio, spiegabilissimo d'altronde giacchè le lingue latine non conoscono l'u con due puntini e questi vi sono considerati come una specie di decorazione facoltativa che si possa mettere o trascurare a piacere senza modificare la sostanza della cosa, e non riflettendo invece che l'ü con i puntini è una lettera ben diversa dall'u senza i puntini, e che anche certe parole, a seconda che abbiano l'u con i puntini o senza, cambiano interamente di significato.

Tale è appunto il caso per il nome di Gluck. Scritto con i puntini sull'u esso si pronunzia differentemente ed equivale alla parola italiana *fortuna*, ossia *buona fortuna*; senza i puntini significa invece *gallina*. Il nostro Gluck non era dunque un *signor Buona fortuna*, ma, assai meno poeticamente, un *signor Gallina*, o se vogliamo essere esattissimi, un *signor Chiocchia*. Ciò non toglie però che in verità, il nome Glück si adatterebbe assai meglio al nostro Maestro, poichè egli è sempre stato *fortunato* nella vita e, come si vede dalla venerazione di cui lo circondiamo tuttora, anche dopo la morte. Ed è certo che, almeno nella vita, la buona fortuna ha arreso a pochi suoi compagni di gloria quanto a lui.

Nato nel 1714, figlio d'un modesto guardaboschi nelle tenute bavaresi del principe Lobkowitz (questo casato ci riapparirà più tardi in qualche dedica beethoveniana) egli entrò ragazzino nella scuola del seminario dei gesuiti a Komotau, Boemia, dove imparò, fra l'altro, la musica. A diciotto anni è già un provetto musicante che sa il canto e suona l'organo, il cembalo e il violino. Tale lo troviamo

poi a Praga dove il suo talento piace al padre francescano Czernohorsky, in quell'epoca celebre maestro di musica sacra, chiamato anche il Palestrina boemo (o ceco).

Il giovane Gluck, avvezzo a suonare il violino nelle rustiche feste da ballo nei dintorni della capitale o a supplire qua e là qualche organista in vacanza, conosce ora, sotto la guida dello Czernohorsky, i segreti e il fascino della musica seria e impara inoltre a suonare un quarto strumento, il violoncello, nel quale riesce a distinguersi più che negli altri, tanto che, nutrito di buoni studi e per giunta abile violoncellista, egli non teme di affrontare l'ambiente elegante, raffinato, sebbene difficile, dell'alta società viennese, trasferendosi, all'età di ventidue anni, dalla capitale ceca a quella austriaca.

Qui egli trova però un sicuro asilo nel palazzo principesco che a Vienna manteneva il padrone Lobkowitz il quale, amante di musica e mecenate come tutti i vecchi nobili di quel tempo, gli fa prendere parte attiva alle serate musicali che adornano, dandole un'aureola di finezza, di poesia e di coltura, la vita generalmente chiassosa di quell'aristocrazia. Alla buona fortuna di avere un protettore così benevolo e così amante dell'arte, il giovane Gluck aggiunge l'altra di poter conoscere, nelle serate del principe Lobkowitz, il duca Melzi, che a sua volta volendo proteggerlo, lo conduce seco a Milano.

Nella metropoli lombarda il fortunato giovane può finire di perfezionarsi negli studi teorici, approfittando, grazie alla protezione del duca Melzi, dell'insegnamento di G. B. Sammartini (da non confondersi con G. B. Martini suo più celebre contemporaneo che viveva a Bologna ed è noto tutt'oggi a tutti gli anziani fra di noi sotto il nome di Padre Martini) organista, direttore d'orchestra e fecondissimo compositore strumentale. La cura particolare che Gluck più tardi dedicherà nelle sue opere teatrali all'orchestra, tanto da affidarle una parte ben più importante di quel che fecero gli altri operisti del tempo, non sarebbe stata possibile senza quella solida base di studi orchestrali compiuti presso l'inesauribile quanto sapiente Sammartini, al quale si attribuiscono ben mille composizioni strumentali.

Questo maestro si era così esclusivamente specializzato nel genere « musica pura » che, contro ogni consuetudine dell'epoca, fra mille lavori due soli ne scrisse per il teatro. Ma se egli sa trasferire al geniale allievo il proprio amore per l'orchestra — lo si chiama anche precursore di Haydn, che animato da un amore simile diventerà poi addirittura il padre della sinfonia « moderna » — non riesce affatto a fargli condividere l'amore per la musica pura in generale. Tutt'al contrario, il giovane Gluck si accende, in barba alle predilezioni del maestro ed a quanto aveva egli stesso praticato a Praga e a Vienna, di quell'amore prepotente e sempre più esclusivo per l'opera teatrale che già allora distingueva e a tutt'oggi distingue il pubblico italiano da ogni altro pubblico del mondo.

Di pari passo con questa « italianizzazione », nel giovane bavarese andava sviluppandosi e raffinandosi anche la sua coltura generale; e questo era dovuto alla sua introduzione nei circoli intellettuali della capitale lombarda e al libero uso ch'egli aveva della doviziosa biblioteca del duca suo protettore. Da questo lato Gluck si innalza subito sulla gran maggioranza de' suoi colleghi musicisti e diventa un uomo colto che sa distinguere la poesia buona da quella mediocre e che all'occorrenza sa anche mettere insieme quattro parole senza inciampare nei tranelli della sintassi o far ridere i letterati a furia di sgrammaticature; egli soddisfa già il postulato che più d'un secolo più tardi formulerà Franz Liszt chiedendo al musi-

cista di farsi una coltura per potersi liberare da uno stato d'inferiorità, di fronte alle altre classi, che così spesso lo faceva vergognare di sé e de' suoi simili.

Gluck, invece, formatasi una solida coltura generale, si perfezionerà sempre di più, tanto da non disdegnare, negli anni di lotta che verranno, di gettarsi personalmente nella polemica giornalistica e di far precedere da una significativa prefazione qualche sua opera di concezione particolarmente ardita. E anche questo gli varrà poi di venir paragonato, da alcuni suoi biografi, a Riccardo Wagner. Ma da tutto ciò siamo per ora ben lontani: se l'Italia lo trattiene avendogli infuso il proprio entusiasmo per l'opera, egli vi si abbandona dapprima senza che il suo senso critico si svegli.

•••

Così quando, ventisettenne, rappresenta la sua prima opera, *Artaserse*, su libretto del Metastasio, il pubblico milanese, di cui ha pienamente indovinato il gusto, gli decreta un vivo successo, e presto gli piovono da tutte le parti gli incarichi ch'egli soddisfa nel quadriennio 1741-45 con ben otto opere. Le quali, mentre non rivelano apparentemente nulla di ciò ch'egli sarà più tardi, piacciono moltissimo nella loro blanda scorrevolezza; e, avendo l'eco de' suoi successi oltrepassato i confini dell'Italia, il giovane compositore è invitato al teatro italiano di Londra.

Ho detto in principio che Gluck poteva chiamarsi Glück (per dare una volta tanto un esempio della verità dell'adagio latino *nomen est omen*) e vedendolo fortunato a Praga, fortunato a Vienna, fortunato a Milano e in Italia, credo sia stata però una fortuna per lui l'abbandonare un suolo che gli era diventato fin troppo caro. L'Italia d'allora, con una musica strumentale sana ed eccellente, ma che aveva il grave difetto di essere profondamente impopolare, e viceversa con una musica d'opera popolarissima, ma assolutamente degenerata, non poteva essere alla lunga il terreno adatto per chi, dotato d'un intelletto d'arte superiore, non sarebbe pervenuto a valersene subendo il continuo e pericoloso fascino dei successi troppo facili dovuti a un genere che, malgrado la sua impurità o forse appunto per questa impurità, era sempre troppo entusiasticamente accolto da una sicura maggioranza di ascoltatori.

A Londra il pubblico non vibrava, come in Italia, all'unisono con l'autore e con gli esecutori di un lavoro il cui genere, se pure già profondamente viziato e snaturato, corrispondeva in Italia però sempre all'indole di tutta una nazione. Tale non era il caso, invece, per il popolo inglese... ed a Londra Gluck ebbe il primo insuccesso. Questo apparente rovescio di fortuna, però, lungi dall'abbatterlo, gli aprì gli occhi, non nel senso che già comprendesse di essere nato per un destino più alto di quello di diventare un emulo dei Porpora, dei Lommelli, degli Hasse, ecc., tutte persone che avevano raccolto onori sopra onori e che non avevano bisogno nè meritavano di essere emulate da un uomo di genio.

D'altronde, a noi posteri che abbiamo sott'occhio l'intera opera compiuta da un siffatto artista, è facile interpretare tutti i fatti e incidenti della sua vita come gli anelli di una stessa catena che rappresenti qualche cosa simile ad un'evoluzione fatale che doveva avvenire così e non altrimenti. La verità invece è tutt'altra. Il giovane Gluck ammirava moltissimo i suddetti operisti italiani ed era felicissimo di saper scrivere come loro e pareggiarne i successi. Ed è fuori dubbio che anche dal punto di vista *tecnico* egli deve loro moltissimo.

Gli è che, non avendo mai avuto una visione teatrale diversa, egli vedeva l'opera con gli occhi del pubblico italiano della metà del settecento e siccome il pubblico era considerato, riguardo a un genere nato in quel Paese stesso e che di là conquistò il mondo, come il pubblico più autorevole che si possa immaginare, l'aver piaciuto a quel pubblico doveva sembrare a Gluck come una specie di patente che lo garantisse da ogni brutta sorpresa in qualsiasi altro Paese. E infatti, la deferenza che si aveva in tutta Europa per la scuola operistica italiana giustificava nell'animo degli autori che componevano secondo le regole di quella scuola un siffatto senso di sicurezza un po' superba.

Senonché, come avviene che i conti meglio fatti talvolta non tornano che per virtù di elementi apparentemente estranei di cui appunto non si era tenuto conto, così accadde anche per l'andata a Londra di Gluck, il quale chiamato a rinnovare i suoi successi italiani vi subì invece un paio di sonori fiaschi non preveduti né da chi lo aveva fatto venire né tanto meno da lui stesso. Quali potevano dunque essere gli elementi disgregatori di una fortuna che sembrava assolutamente sicura? Per quanto non sia possibile oggi di stabilirli tutti con esattezza, alcuni si possono tener per certi.

Ad uno ho già accennato, al fatto cioè di essere il pubblico inglese, deferente vale a dire, fin che si voglia, per l'arte italiana, ma che non viveva con la musica e con gli interpreti come un pubblico italiano; con l'aggravante anzi che proprio a Londra e poco tempo prima che vi arrivasse Gluck, il prestigio dell'opera italiana in generale era stato diminuito da beghe d'impresari e d'artisti, nonché dalla caricatura che ne facevano le commedie musicali inglesi.

Nel mio articolo su Händel avevo ricordato come quel grande maestro, dapprima operista e completamente italianizzato anche lui, si ritirasse, in seguito ai dispiaceri provati, addirittura dal teatro per dedicarsi esclusivamente al genere dell'oratorio.

Un secondo elemento di possibile insuccesso veniva dalla consuetudine di quel tempo di doversi ad ogni occasione dare un'opera novissima. Così il Gluck invece di poter presentare — come si farebbe oggi — al pubblico inglese una delle otto sue opere che avevano già riportato un successo in Italia, doveva offrirne delle nuove, nessuna delle quali aveva subito la prova del fuoco. È vero che, seguendo l'andazzo dell'epoca, egli aveva tolto interi pezzi alle prime opere per ripresentarli nella cornice d'una nuova, ma quello che non si ripresentava era il successo.... Un terzo elemento, infine, pare doversi attribuire ad un allestimento e ad un complesso d'artisti non di primissimo ordine.

È interessante confrontare il caso di Gluck con quello di Händel, dato che entrambi non poterono lodarsi, per quanto in modo diverso, delle vicende operistiche londinesi, giacché Händel non registrò nessun insuccesso, ma subì una serie infinita di seccature, mentre Gluck conobbe l'insuccesso dichiarato dei propri lavori. Malgrado ciò, la reazione più violenta e più radicale dei due la ebbe Händel, che smise addirittura di scrivere opere. A Gluck, invece, non balenò neanche per un istante l'idea di compiere un tale atto di rinuncia, e restò fedele al teatro, anzi fedelissimo! Lo restò al punto da diventare un riformatore dell'opera e come tale è ancor oggi universalmente ammirato.

Il modo come si comportano i due grandi musicisti nei momenti critici della loro carriera di operisti è significativo e li caratterizza davanti alla storia. Si sa che l'opera è un genere sempre alquanto problematico, perché in essa sono accomunati e si compenetrano due arti: il teatro e la musica. Nella storia ormai già lunga dell'opera vediamo che il primato dappriincipio lo ebbe il teatro per cederlo poi alla musica, salvo a riprenderlo molto più tardi. La giovinezza di Gluck trascorse nell'epoca di incontestato primato della musica, e così fu per la giovinezza e anche per l'età matura di Händel.

Ma nel momento critico quest'ultimo non esitò, non dubitò un momento dell'assoluta necessità di un primato della musica e trovando ormai mediocri e ottenuti a spese di troppo sacrificio i successi in teatro, voltò a questo le spalle e tornò ad essere ciò che in fondo era sempre stato, cioè un musicista sinfonico, *puro*. Gluck invece nella stessa epoca e nelle stesse condizioni (anzi anche peggiori di quelle di Händel) dubitò assai dell'ineluttabilità di un primato della musica e per salvare l'opera tenne testa alle predilezioni più o meno tiranniche di tutto un secolo. Egli si rivela così musicista drammatico e rinuncia alla gloria di essere musicista *puro* come vi rinunziano, in un tempo più vicino a noi, il giovane Wagner, Verdi, Puccini ed altri. (Il Wagner maturo rimane fuori della serie perché non scrive più *opere*).

Ma se Gluck comincia a dubitare dell'ineluttabilità del primato della musica nell'opera, non arriva però al punto di perentoriamente negarlo; lo adatterà ai vari casi, cioè lo ammetterà per certe vicende del dramma ed anche per certi soggetti in generale (tanto è vero che dopo *Orfeo ed Euridice*, cioè il primo modello del suo stile nuovo, egli scriverà ancora intere opere dove la musica conserva l'antico primato come *Ezio*, *Il Parnaso confuso*, *La corona* ed altre). In un'epoca che considerava il primato della musica come nientemeno che un assioma e per conseguenza rimaneva grottescamente indifferente al dramma trattato, l'aver messo le cose a posto senza addirittura capovolgerne il rapporto costituisce il merito di Gluck, ch'è merito grandissimo.

Sono dunque le sfortunate vicende di Londra che gli hanno aguzzato l'ingegno eccitandolo a trovare nuove vie di successo quando le altre si erano rivelate come non più, od almeno non sempre, sicure. Così la stessa avversità gli divien fonte di nuova e più grande e luminosa fortuna. Ed è Londra stessa che gli fa intravedere il modo di trattare un dramma per musica diversamente da come aveva imparato a trattarlo a Milano; non glielo mostra quel nuovo tipo d'opera, ma glielo fa trovare mostrandogli da una parte la *Ballad Opera* di cui il modello più celebre era *Beggar's Opera* di John Gay, e facendogli sentire, dall'altra parte, i poderosi cori degli oratori di Händel.

La *Ballad Opera*, tutta a base di canti popolari, gli dimostrava come un pubblico, anche assistendo a un'azione drammatica, si potesse commuovere per le melodie più semplici e assolutamente prive di quei ghirigori ed ornamenti che servivano solo a mettere in luce il virtuosismo dei magnati dell'arte canora. I cori di Händel a loro volta gli facevano comprendere di quanta potenza drammatica poteva essere anche il coro introdotto in teatro a sottolineare qualche momento dell'azione adatto e sapientemente scelto. E che fossero queste impressioni ricevute a Londra a preparare nell'animo di Gluck la nascita di una idea riformatrice dell'opera, non è una nostra deduzione per quanto possa apparire logica, ma lo dirà

lo stesso maestro più tardi a Charles Burney, gran critico musicale e storiografo della musica europea.

È vero che i preziosi germi colà gettati nell'animo del maestro vi rimasero ancora per lunghi anni latenti prima di far sbocciare l'idea concreta. E la spinta a questo germoglio definitivo dell'idea che lo distaccherà dal proprio passato e da ogni docile e comoda osservanza delle regole della scuola operistica italiana, gliela darà a sua volta proprio ancora un italiano, come vedremo in seguito.

Intanto se il suo futuro modo di trattare la melodia e l'aria — un modo più naturale, più agevole e insieme più semplice e castigato — e la parte drammatica che egli assegnerà nelle opere al coro, è dovuto alle impressioni ricevute a Londra, il terzo elemento del melodramma, importantissimo anch'esso, cioè il recitativo, subirà nelle sue future opere una profonda riforma a favore dell'efficacia drammatica e anche del valore musicale; riforma che, viceversa, è dovuta ad impressioni che il maestro, quando recandosi a Londra soggiornò temporaneamente a Parigi, ricevette dalle opere di Rameau e forse anche da qualcuna di Lully, dato e non concesso che quest'autore si eseguisse ancora nel tempo in cui Gluck fu a Parigi.

Ad ogni modo il maestro, grazie alla sua coltura e alla vivacità e versatilità del suo spirito accetta liberamente le impressioni venutegli dalle opere d'arte altrui e ne fa tesoro per svilupparle al momento opportuno e fonderle nel crogiolo della propria personalità. Così ad un uomo ancora assai giovane e d'un ricco temperamento come il suo, presto arrise nuovamente la fortuna per non abbandonarlo più sino alla morte. Da Londra egli si recò, sempre come direttore d'opera italiana, ad Amburgo, a Dresda e per poco tempo tornò a Vienna, dove rappresentò pel compleanno della imperatrice Maria Teresa una nuova opera, *Semiramide riconosciuta*, e dove si innamorò di Marianna Pergin, figlia di un avaro e orgoglioso riccone che non vuol saperne di quell'« affamato musicante ». Passa da Vienna a Copenaghen, poi, con un gran salto, a Roma. Qui ebbe il successo dell'opera *Telemaco*, e la notizia della morte (che però è notizia lieta per Gluck) del suo mancato suocero Pergin. Egli corre a Vienna a impalmare Marianna.

Di colpo, quindi, diventa ricco e ha per giunta una mogliettina innamorata, amabile e coltissima. « A chi ha sarà dato », dice il Vangelo e così vediamo il nostro maestro sempre più colmato di buone fortune. Egli è nominato maestro di cappella della Corte imperiale a Vienna e ciò senza l'obbligo di trattenervisi molto più di quanto gli pare. Lo troviamo a comporre nuove opere e rappresentarle a Napoli e a Roma, dove la sua *Antigone* incontra il favore non solo del pubblico, ma anche dello stesso sovrano papa Benedetto XIV, che lo nomina cavaliere dello sperone d'oro. Ecco il figlio del guardaboschi diventato cavaliere!

Ma alla Corte di Vienna sono un po' stanchi degli operoni, hanno saputo che a Parigi è venuta su una moda di operine tutte leggere, frivole, spiritose, divertenti, e anche un po' licenziose. Ne vogliono delle simili perciò anche a Vienna e Gluck riceve l'incarico di comporne tutta una serie. Gli si fanno venire dei libretti da Parigi e dopo che sono stati sottoposti a quella stupidissima censura — è vero che la bigotta Maria Teresa non scherza, non apprezzando punto l'umorismo pepato in voga nel paese di Rabelais — l'imperial maestro di cappella li mette in musica. E come ci riesce, il severo maestro, ecco la gran meraviglia. *Amori campestri*, *Il cadì beffato*, *L'incontro imprevisto*, *Non si bada mai a tutto*: questi ed altri sono

i nomi di quelle operette di cui qualcuna si dà ancor oggi sia pure a titolo di esumazione.

Il successo derivava anche dal fatto che Gluck dava al soggetto da trattare un'importanza che a un musicista *puro*, soprattutto di quell'epoca, sarebbe sembrata ridicola e perfino indegna. Ma per colui che già più non credeva nel domma del primato della musica nell'opera teatrale, il soggetto acquistava un diritto di vita propria, meritava di essere studiato con benevolenza e amore invece di esser buono soprattutto per fornire delle parole da articolare ai signori cantanti. Così egli si lasciò ispirare dalla natura del soggetto e seppe scrivere la musica che gli parve adatta rinunciando, all'occorrenza, anche a tutto il fardello di scienza musicale accumulato nel corso degli anni. In quel tempo — siamo nel 1762 e Gluck era vicino alla quarantina — compone anche un ballo sul soggetto del *Don Giovanni* e un'opera seria per l'apertura del nuovo teatro d'opera a Bologna, oggi Comunale, dal titolo *Il trionfo di Clelia*.

Nel frattempo però il maestro ha preparato nel segreto del suo studio un lavoro che non somiglia a nessuno dei suoi precedenti né ad alcuno d'altri compositori. È l'opera in 3 atti *Orfeo ed Euridice* su libretto dell'amico Ranieri dei Calzabigi, un poeta coltissimo e pieno d'idealismo. È costui che dà finalmente a Gluck la poesia che lo trascinerà a mettere in pratica le idee che da tanti anni agitava in seno. E Gluck sarà abbastanza onesto da dare al poeta interamente questo merito e lo dichiarerà ancora molti anni più tardi in una lettera all'editore del *Mercure de France*.

L'*Orfeo* e la collaborazione col Calzabigi segnano una svolta decisiva nella vita di Gluck che ora diventa d'un colpo quel grande riformatore dell'opera, quale passerà alla storia, e non solo alla storia, bensì alla posterità, grazie al fascino che esercitano ancora oggi le opere sue dall'*Orfeo* in poi. Di queste e di Gluck riformatore si è scritto moltissimo, ed è storia nota a tutti. Abbiamo voluto in questo succinto saggio rendere omaggio all'uomo rievocando piuttosto quella parte non breve della sua vita e della sua opera che è generalmente assai meno nota.

Egli morì a Vienna il 15 novembre 1787, precisamente centocinquant'anni or sono.

ALFREDO BRÜGGEMANN.

ILDEBRANDO PIZZETTI

ALTRE CINQUE LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

DUE CANTI D'AMORE

122835. - 1. *Adjuro vos, filie Jerusalem*.
Testo latino, dal « Canticum Cantico-
rum ». (MS-Br) L. 5,—
122836. - 2. *Oscuro è il ciel*. Versi di G.
Leopardi, dal greco di Saffo. (MS-Br)
L. 4,—

TRE CANTI GRECI

- su parole di Canti popolari greci, tradotti
da Pio Bondioli.
122837. - *Augurio* (MS-Br) L. 5,—
122838. - *Mirologio per un bambino* (MS-
Br) L. 5,—
122839. - *Canzone per ballo* (S-T) * L. 6,—

* Eseguita da Ebe Stignani in un recente concerto
nel Teatro del Popolo di Milano.

EDIZIONI RICORDI

Il potere della musica

È scientificamente provato che lo stimolo musicale produce nel nostro organismo un'eccitazione la quale si estende, può dirsi, a tutti i visceri e a tutte le funzioni. Esso è facile a constatare per gli organi del respiro e circolatori, allorchè sembra perfino proporzionarsi a qualcuno dei caratteri fisici del suono (intensità e numero delle vibrazioni). Il compianto prof. Patrizio Patrizi, geniale fisiologo e severo studioso, dopo esperienze dirette sull'uomo ed anche sugli animali, ebbe confermato questo potere della musica perfino sul ricambio del nostro organismo. Riguardo al cervello, egli constatò che lo stimolo musicale, come vi giunge, tende a diffondersi a tutto l'organo, e, quindi, a risvegliarne le varie attività: rappresentative, motorie, sentimentali, intellettuali. Ma questo stimolo varia a seconda dell'individualità psichica dell'uditore, che, in certi casi, è così spiccata da assumere il valore di un mezzo d'indagine: le persone dedite a lavori intellettuali, vi rispondono con un risveglio involontario delle attività logiche; quelle facili a commuoversi, sentono un involontario destarsi d'un tono emozionale; quelle affette da uno stato morboso del cervello, vedono insorgere immagini, talora così dense da riuscire allucinatorie nel campo degli altri sensi, come vista ed olfatto. Bisogna, dunque, credere che l'essenza del potere della musica risieda, in prevalenza, nella facoltà, ch'essa possiede, in grado certamente superiore alle altre forme d'arte, di scuotere tutto l'organismo, risvegliandone le attività psichiche individuali.

Del resto, anche un semplice suono come quello d'un campanello, quando la mente vi si fermi o quando non entri in scena un'altra azione turbatrice, fa accelerare al cuore i suoi battiti: il respiro diventa più frequente e più profondo, oppure intermittente. E che l'attività muscolare venga aumentata con gli stimoli della musica, e che la stanchezza scompaia, è, ormai, cosa acquisita. Diversamente non si riuscirebbe a spiegare come la comunità degli uomini, chiusa alle altre forme d'arte, sia, invece, sensibile alla musica, e come perfino gli animali accompagnino coi movimenti una successione ritmica di suoni, tanto da indursi a danzare a tempo di valzer o ad animarsi agli squilli allegri d'una marcia. Ed i soldati stanchi, prostrati, non camminano, forse, più arditi se un fragore di fanfare rompa improvviso la monotonia della marcia o se rulli il tamburo?

Fondandosi su questi fatti accertati, come abbiamo visto, dalla scienza, un venditore psicologo volle fornire, tempo fa, agli avventori del mercato parigino della Maison Lafitte, uno spettacolo gratuito: le massaie che si recavano di buon mattino a fare gli acquisti furono sorprese dal suono di un'orchestra installata sulla Piazza Verdun. La piccola orchestra suonava, l'un dopo l'altro, diverse musiche, mentre, tra le note, si alzavano liete le offerte e le domande della merce. Un consigliere municipale, che per caso si trovò presente, rimase entusiasta della trovata e si propose di fare estendere l'iniziativa. Se la musica ingentilisce i costumi, può anche addolcire i prezzi troppo alti, o almeno darne l'illusione. Ma non ci risulta che l'iniziativa abbia avuto seguito, quantunque, con la diffusione della Radio, sarebbe facilissimo moltiplicarla.

Gli effetti melodici variano sugli organismi animali da genere a genere di musica. Si è notato che i cani, quasi sempre, si accostano al pianoforte quando si suona musica melodica e ne fuggono disgustati quando si suona musica armonica. Lo stesso accade, talora, anche agli uomini. La prima volta che la Malibran udì al Conservatorio di Parigi la *Sinfonia in re minore* di Beethoven, cadde in convulsioni. Arago racconta che Ampère, una volta, nell'udire della musica di Gluck, preso da uno sbadiglio convulso, cominciò a torcersi sulla sedia, poi dovette alzarsi, mettersi a camminare in lungo e in largo pel salone e finì col fasciarsi la testa con le tende d'una finestra per non ascoltar più quella musica. Ad un concerto di Sarasate, una sera, al vecchio Costanzi di Roma, una signora cominciò a muoversi, ad agitarsi, e, più tardi, durante un pezzo di celebri variazioni del violinista, si mise a tirar pugni e calci, finendo col cadere in convulsioni!

Ma c'è di peggio: per alcune persone — rare fortunatamente — qualunque melodia è non solo noiosa ma fastidiosa. « Non capisco — diceva La Bruyère — come, con una musica così perfetta, con una spesa per apparati principeschi, l'opera sia riuscita sempre ad... annoiarmi ». La Fontaine non era meno feroce di lui: « Un'opera è sempre un molto cattivo poema letterario, e il miglior lavoro del genere è un mostro ». Boileau, che talvolta doveva frequentare il teatro per ragioni professionali, appena entrato nel vestibolo si raccomandava di metterlo in un punto ove... non potesse udire la musica! E Caterina II di Russia ebbe un giorno ad esclamare: « Ascoltai della musica per quanto fu lunga la mia vita; ebbene, essa non produsse mai sopra di me alcun effetto, non essendo altro che rumore ». Beaumarchais soleva dire: « Ciò che non merita di venire espresso con la parola, si mette in musica ». Quanto a Teofilo Gautier, egli definiva la musica « il più antipatico e noioso di tutti i rumori ». Ma Napoleone, pur dichiarando che la musica lo rendeva nervoso, fece suonare sempre le bande davanti agli ospedali militari, « perchè gli ammalati si facessero coraggio ».

Forse tutta questa gente illustre, che personalmente compiangio e non riesco proprio a capire, poichè mi pare che la musica non possa essere confusa col rumore da nessuno, e tanto meno dai grandi ingegni, presentava ch'essa avrebbe dovuto un giorno essere proposta a scopi... letali! Lo scienziato, in verità non di fama mondiale, Marcigny, afferma, infatti, d'aver scoperto il suono che uccide. Questo terribile suono è, per ora, prodotto attraverso un microscopico strumento che ha molte analogie coi primi grammofoni, e può dirsi soltanto noioso. Ma l'inventore afferma che, prodotto sopra una scala maggiore, ucciderà senz'altro. « Si può rompere un vetro — egli afferma — con una nota. Durante la guerra molti soldati furono uccisi dalle vibrazioni prodotte dall'esplosione dei proiettili. Il suono non è una mia particolare scoperta: la mia trovata consiste soltanto nel modo di intensificarlo in una zona sonora. Una città protetta da una solida barriera di suoni potrebbe essere immunizzata perfino dalle incursioni di aeroplani ». E se questo fosse vero, la musica adempirebbe a un alto scopo benefico, evitando massacri.

Ma, intanto, dopo avere letto quello che alcuni uomini celebri dicono contro la musica, ascoltiamo i giudizi favorevoli di personalità non meno illustri. Il compianto Re Nicola di Montenegro diceva: « Fra tutte le arti belle, nessuna, come la musica, si eleva, per la sua essenza spirituale, al disopra delle contingenze di

tempo e di luogo. Eppure riuscì al genio di suscitare i più profondi sentimenti di patriottismo italiano in un dato momento della sua storia». E Carmen Sylva, la poetessa che fu Regina di Rumania: « Si les grands génies arrivent à la vieillesse, il ressemblent aux très hautes montagnes, dont la cime est en feu au soleil couchant ». Perfino un vecchio soldato, il generale Ameglio, scrisse quando era a Rodi: « Non ho mai disperato dell'avvenire di nostra gente, ma, quando pur circostanze diverse han potuto farne dubitare, canterellando il coro dei *Lombardi* ho inteso in me rianimarsi e farsi più forte il sentimento della Patria e la fede nei suoi destini ».

La musica, la più antica delle arti e sempre la più giovane, è intimamente legata al nostro ascendere umano, e bisogna profondamente compiangere coloro che non ne sentono il fascino. Essi sono degli infelici, cui è negata da natura una delle maggiori consolazioni della vita: quella di dimenticare per qualche ora tutte le angustie dell'esistenza, facendosi cullare nel mondo dei sogni, e ritrovando, così, la propria gioia.

ARTURO LANCELLOTTI.

Beckmesser, Hans Sachs e l'asinaio

Verso la fine del primo atto dei *Maestri Cantori*, quando Walter di Stolzing sta per essere bocciato dalla parrucconeria dei Maestri e dal livore di Beckmesser, interviene Hans Sachs a difenderlo.

Seguiamo per un momento l'avvicinarsi delle botte e risposte nel duello fra Sachs e Beckmesser.

Sachs: Piano, Maestri! Non tutti la pensano come voi. La canzone che abbiamo sentita è nuova, ma non da disprezzare. Non segue le vostre regole, ma ne segue altre, e tocca a voi cercar di capirle.

Beckmesser: Ma bene! Sachs vuol aprire le porte ai guastamestieri. No! Per le strade si canti come si vuole: qui entra solo chi conosce le regole!

Sachs: Meno zelo e più calma, signor Marcatore! E ascoltiamo il cantore fino alla fine.

Beckmesser: Nessuno di noi conta più nulla, di fronte a Sachs: nè Corporazione né Scuola!

Sachs: Dio non voglia che la mia richiesta sia illegale! Ma nelle nostre leggi sta scritto: « Il Marcatore sia scelto in modo che né amore né odio possano turbare il suo giudizio ». Se ora un Marcatore ha delle mire amorose, e si trova a dover giudicare un suo rivale in amore, come resisterebbe alla tentazione di fargli fare una figuraccia davanti a tutti?

Beckmesser: Ehi! Che s'impiccia mastro Sachs delle mie mire? Pensasse piuttosto a fare il calzolaio! Ma da quando il mio calzolaio è un gran poeta, guardate un po' come si va calzati! Si tenga perciò tutte le sue poesie, e domani mi porti le scarpe nuove!

Come si vede, il duello si è fatto sempre più serrato, e le due ultime stoccate colpiscono secco. « Non sei un giudice imparziale », dice Sachs: toccato Beck-

messer. « Non sai fare il tuo mestiere di calzolaio », dice Beckmesser: toccato Sachs. Sentiamo ora che cosa risponde Sachs.

Sta ben; ma pria trovar vorrebbe il calzolar fra tanti il motto gaio che all'asinaio, all'asinaio, scrivan di tanta vaglia, più s'attaglia in tanto di.	Inver il motto che degno sia, con la mia povera poesia non so davvero pescar. Ma poi s'ha da trovar se il cavalier riudir potrà: però lo invito a continuar.
--	---

Sentendo l'opera a teatro, se oltre alla musica badiamo anche a quel che dicono i personaggi, a questo punto restiamo male. Ci aspettavamo da Sachs una replica degna di lui, e invece sentiamo che per due volte dà dell'asinaio (neanche dell'asino) a Beckmesser, e che il coro ride. E ci domandiamo: che c'è da ridere? Forse dare dell'asinaio a uno è una trovata spiritosa? Oppure nelle sue parole c'è un significato che ci sfugge, o infine questa volta Sachs, contro al solito, ha detto una scemenza?

Per toglierci questo dubbio, andiamo allora a consultare il testo originale tedesco, ed ecco che Wagner, Hans Sachs e noi ne usciamo con onore, e tutto si chiarisce.

Il fatto è che Sachs dice tutt'altra cosa, e precisamente questo: « Il vostro ammonimento è giustissimo. Ma io per abitudine scrivo un motto sulle scarpe a tutti i miei clienti, compreso l'asinaio. Vorreste che non ne scrivessi uno anche al dottissimo signor Scrivano? Eppure, con tutto il mio povero poetare, non ho ancora trovato il motto degno di lui. Forse lo troverò, quando avrò sentito la canzone del cavaliere. Perciò lasciatelo cantare indisturbato! ».

Sachs dunque non si sogna neppure di chiamare asinaio Beckmesser, al quale anzi dà, sia pure ironicamente, il titolo di *hochgelahrt*, cioè dottissimo; e il senso delle sue parole è tutt'altro da quello della traduzione di Zanardini (che del resto, salvo qualche errore qua e là, è per molti rispetti ottima).

Una traduzione ritmica del passo (pag. 173 dello spartito Ed. Ricordi) potrebbe essere la seguente:

L'av. vi. so vostro è buon, ma, co.me ognun qui sa, lo
sul cal zar un mot. to scri.vo per. fi. no al. l'a. si. nari po. trei lasciar. no
pri. vo il dot. tis. si. mo scri. van? Ma nium del mot. ti che m'of.
.fria fi. ner la po. ve. ra ar. te mia do. gno di voi mi par.

Da qui (pag. 175, prima battuta) si può continuare senza inconvenienti con la traduzione Zanardini.

P. C.



La vita musicale a Tokio

Mentre tanto si parla del Giappone per una sua attività tutt'altro che musicale, qualche notizia della sua vita artistica può riuscire interessante. Il *Musical Times* ricorda che la musica occidentale fu introdotta a Tokio una sessantina d'anni fa dal maestro di banda W. Fenton, inglese, e tanto fu gradita che oggi la più giovane generazione conosce poco o nulla della tradizionale musica giapponese.

In parecchi caffè gli studenti convengono per ascoltare l'ultimo jazz americano e, su i dischi, una sinfonia di Beethoven. Larghissima è la diffusione del grammofono. La divulgazione della musica nostra fu determinata dall'influenza della cultura occidentale, dopo che Perry ebbe « aperta la porta del Giappone ».

Nel 1887 alcuni insegnanti tedeschi fondarono l'Accademia di musica di Tokio, e subito il sistema musicale occidentale, scale e modi, fu accolto come materia d'insegnamento nelle pubbliche scuole. Recentemente il governo giapponese ha voluto imporre lo studio della musica tradizionale. Troppo tardi, i giovani conoscono bene Bach, Mozart, Beethoven, ignorano Yatsuhaski, che compose per Koto quanto Bach per clavicembalo. Da insegnanti stranieri hanno appreso la musica i numerosi strumentisti che costituiscono la Nuova orchestra sinfonica.

Volete sapere come trascorre un'annata concertistica a Tokio? Ecco i dati dell'ultima stagione. Il russo Alessandro Gerepnin, l'araldo della nuova musica giapponese, è ritornato a Tokio per presentare composizioni sue e altrui, fra le quali è stata particolarmente notata quella di Akira Ifukube. E questo un ingegnere della lontana Hokkaido, autodidatta. Egli ha piacevolmente svolto una contradanza locale, *Bon Odori*, che consta di poche battute. Il violoncellista Piatigorsky, che ha fatto un lungo viaggio nel Giappone, dette ben sei concerti a Tokio. Altrettanti concerti ha dato Mischa Elman, partecipando anche all'orchestra della Chuo Symphony, diretta da Robert Pollak. Benchè la musica tedesca primeggi, anche quella francese ha buone accoglienze. Il violoncellista Marechal s'è presentato quattro volte. Il pia-

nista e compositore Gil Marchex s'è fermato sei mesi.

Ma la musica da camera è l'attività meno sviluppata nel Giappone. E le sorprese degli ascoltatori sono talvolta molto ingenue. Il trio costituito dal violinista Pastro, dal violoncellista Schuster, dal pianista Mirovitch, ha dato sei udizioni. Una passacaglia di Händel ha avuto il maggior successo ed è stata replicata. Molto interesse ha anche destato Miss Russel Fergusson, meglio conosciuta col nome di Miss Scotia, dal suo paese nativo. Ella che canta canzoni popolari, accompagnandosi con l'arpa celtica, è piaciuta assai. Il Peers' Clul l'ha invitata a ripresentarsi alla presenza del principe e della principessa Takamatsu.

La Nuova orchestra sinfonica è ancora nella sua prima giovinezza; ha soltanto vent'anni, ed è già avviata, come le istituzioni consorelle a progredire. Essa deve molto all'organizzazione impressale dal suo fondatore e primo direttore, il visconte Hidemaro Konoye, il quale si va facendo un buon nome anche in America. Ora è diretta da Joseph Rosenstock. Sostenuto da una pubblica sottoscrizione, egli ha potuto offrire un ciclo beethoveniano, comprendente la prima Sinfonia, tre *Ouvertures*, alcuni pezzi del *Fidelio*, il *Concerto* per violino. Un concerto fu dedicato alla memoria di Liszt e uno a quella di Borodin.

Sotto gli auspici della Società austro giapponese s'ebbe un concerto Haydn-Mozart con l'intervento del pianista viennese Paul Weingarten, il quale è scritturato per due anni come insegnante all'Accademia di musica di Tokio. A sua volta la Società magiaro-giapponese ha dedicato un concerto ai *Lieder* di Schubert.

L'orchestra ha dato complessivamente venticinque concerti, nei quali il Rosenstock ha inserito parecchie composizioni di giapponesi: la *Suite sinfonica* di Toshiji Ogiwara, l'*Adagio in modo antico* di Kishio Hirao, *Quattro parodie* di Shiro Fukai, lo *Studio sinfonico* di Bunya Koh, un *Concerto* per piano di Saburo Moroi, che fu suonato da Leo Sirota.

Grande avvenimento, i quattro concerti diretti da Felix Weingartner e dalla consorte di lui. I posti della grande sala Hibiya, la migliore di Tokio, erano già venduti parecchie settimane prima dell'inizio. Egli diresse due

volte la *Quarta* di Beethoven e sua moglie l'*Incompiuta* di Schubert e la *Sinfonia in do minore* di Brahms.

L'Accademia, con i suoi insegnanti giapponesi, è un orgoglio della nazione. E davvero essa è molto attiva. Si pensi, ha commosso la esecuzione di una *Messa* di Palestrina, della *Passione secondo S. Matteo* di Bach, di una *Sinfonia* di Mahler, di un vasto programma wagneriano, della *Nona* di Beethoven. E questo un programma che molti conservatori europei invidieranno.

Non manca una società corale, costituita da volontari, la quale sotto la direzione di Ugo Nakada e con l'Orchestra sinfonica ha eseguito il *Messia* di Händel.

A questa ricchezza di iniziative si aggiungono i concerti di musica tradizionale, quelli della signora Yasuieki-Kineie con la sua orchestra di samisen, di Michio Miyagi, ottimo suonatore di Koto, di Yoshida Seifu, espertissimo di shakuhachi. Antiche musiche, tratte dalle fonti cinesi e coreane dell'VIII secolo e trascritte furono eseguite nella scuola imperiale dall'orchestra imperiale guidata da Gaetano Comelli. Tali brevi musiche sono ora ascoltate con particolare attenzione, grazie al rinnovato sentimento nazionalistico.

ITALIA

Rassegna Dorica. - Roma, ottobre 1937.

M. PEDEMONTE: *La musica e la montagna.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, agosto-settembre 1937.

G. SAMAZEUILH: *Il teatro di V. D'Indy.* (Accenna brevemente alle quattro maggiori opere teatrali: *Le chant de la cloche*, *Fervaal*, *L'étranger*, *La légende de St. Christophe*, e preferisce la seconda; sottoscrive al giudizio di Dukas: « D'Indy è uno dei più grandi musicisti che la Francia abbia prodotto »; aggiunge: « Esso ci insegna alcune verità oggi spesso misconosciute, il culto della poesia, la concentrazione del pensiero e del sentimento, la conquista della libertà attraverso la regola, la ricerca dell'originalità nella profondità e non alla superficie »).

— X. DE COURVILLE: *Ricordi omerici.* (Descrive l'operetta *Le rêve de Cinyras*, che D'Indy compose sul libretto dello stesso De Courville, rappresentata nel 1927).

— A. HOERFÉ: *D'Indy e il suo tempo.* (Ricordi della classe d'orchestra).

— L. MOULIN: *Paul Lacomte e i suoi amici.* — A. HOERFÉ: *Albert Roussel.*

Le Guide du Concert. - Parigi, 1 e 8, 15 ottobre 1931.

R. DUMAINE: *Roussel.*

S. JOACHIM: *La verità sull'inedito Concerto per violino di Schumann.*

Le Monde Musical. - Parigi, agosto-settembre 1937.

G. DANDELOT: *Roussel.* — C. FLESCHE: *A proposito di Casals.*

Le Ménestrel. - Parigi, 17 e 24 settembre, 15 ottobre 1937.

A. HUTH: *L'arte del microfono* (continua nel fasc. dall'1-8 ottobre).

A. MACHABEY: *Il « caso Beethoven ».* (Polemica con M. Dange).

Musique et liturgie. - Parigi, agosto 1937.

J. DELPORTE: *Nuovi documenti su J. Mouton.*

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, ottobre 1937.

M. SCOTT: *Stradivari.* — H. KING: *Gli autografi di Mozart al British Museum.* — S. NORTHCOPE: *I canti di C. W. Orr.* — R. THOMAS: *Lenau e Beethoven.* — H. SCOTT: *Il primo concerto da camera a Londra.*

A. EINSTEIN: *Vincenzo Galilei.* (A proposito del IV volume delle « Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana », ediz. Ricordi, dedicato al Galilei, l'Einstein riferisce le sue ricerche nei carteggi galileiani della Nazionale di Firenze e in una biblioteca privata della stessa città. In questa biblioteca privata egli ha trovato il manoscritto e una stampa di una « pseudo monodia », cioè di un contrappunto a due voci, un che di mezzo fra il madrigale e la vera e propria monodia. Il Galilei aveva probabilmente composti tali contrappunti per intonarne egli stesso una parte. Forse ebbe in animo di aggiungerli alla seconda edizione del *Fronimo*, e non attuò il proposito per evitare una troppa ampiezza del volume. Il confronto con i manoscritti della Nazionale accerta che si tratta dell'autografo. Il lavoro è di Michelagnolo Galilei, fratello di Galileo, dedicato a Federico Tedaldi).

Monthly Musical Record. - Londra, ottobre 1937.

D. SILBERT: *La chiave di do nel '500.* — M. BELL: *Atonalità.* — M. CARNEV: *Le due*

«Manon». — K. GEIRINGER: *Brahms e Chrysander*.

The Chesterian. - Londra, ottobre 1937.

A. BAYLISS: *Un diarista del '700*. — H. ELLIOT: *Musica e idea letteraria*. — P. CAPDEVIELLE: *E. Jengelbrecht*.

The Musical Times. - Londra, ottobre 1937.

H. C. COLLES: *H. Allen e G. Dyson*. — H. W. SHAW: *John Blow, dottore di musica*. — M. D. CALVOCORESSI: *Roussel*. — G. SPINK: *Samuel Wesley, 1766-1837*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, ottobre 1937.

W. DANCKERT: *Musica popolare del settentrione*. — H. KULENKAMPFF: *Brahms e Amburgo*. — E. BÜCKEN: *Un'opera giovanile di Brahms, ora ritrovata*. — K. HERBIT: *Ciò che significa il «trattenimento» nella musica*. — R. FRICKE: *Il canto corale in J. S. Bach*. — R. SONNER: *Musica e danza nel «Simplicissimus» di Grimmelshausens*. — W. NOHL: *Beethoven dedicò la IX al Re di Prussia*. — K. HEINZE: *Opere 29 o 31? Un piccolo contributo alla bibliografia di Beethoven*. — F. BASER: *Beethoven e il poema del «Fidelio»*.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 6 e 13 ottobre 1937.

B. KEYSERLINGH: *R. Wagner è sangue tedesco*.
F. JARITZ: *In difesa del musicista*.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 17, 24 settembre, 1, 8, 15 ottobre 1937.

E. BAND: *Il profeta tedesco*. — W. KRIENITZ: *Sul «Don Giovanni» di Gluck*.
P. HUNGAR: *Pensieri sulla odierna creazione musicale*.
W. KRIENITZ: *Cosima Wagner e Mottl*.
F. WEHLE: *Lo stile*. — E. SELL-SOUVET: *Lied russo e destino russo*.
O. ECKSTEIN: *Più Gluck!* — G. GÖHLER: *Quartetti di Mozart per flauti*. — W. SEHMIEDER: *Documenti di Hummel*.

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, ottobre 1937.

W. MALTHES: *Max Trapp*. — A. SCHMIDLINDER: *Qualche notizia sulle Suites inglesi di J. S. Bach*. (Relazioni fra quest'opere e quelle di Purcell, secondo gli accertamenti di Parry). — H. ZEMACHER: *Sulla questione: «Che è musicalmente bello?»*.

Musica Sacra. - Regensburg, aprile - maggio 1937.

PH. WALDHELM: *Corale e cura d'anime*. — K. ROESLING: *L'allontanamento della moderna musica da chiesa dallo spirito del XIX secolo*.

— giugno 1937.

K. ROESLING: *Liturgia e problema della forma nella moderna musica da chiesa*.

— luglio-agosto 1937.

J. MAIER: *Karl Thiel*.

— ottobre 1937.

H. SCHROEDER: *La libera polifonia*.

Deutsche Musikkultur. - Kassel, settembre 1937.

P. RAABE: *«Il barbiere di Bagdad» di Cornelius*. — F. WOHLFAHRT: *Il Bruckner originale*. — V. KOEHN: *Wagner e Bruckner*.

Volkische Musik-Erziehung. - Braunschweig, ottobre 1937.

I. BEAUJEAN: *L'insegnamento privato*.

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, ottobre 1937.

EDIT.: *I giovani compositori svizzeri*. — H. SUTERMEISTER: *Il Concerto per violino di Schumann*.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 ottobre 1937.

F. MARTIN: *A proposito del linguaggio musicale contemporaneo*.

— 15 ottobre 1937.

A. SCHÄR: *La musica a Redlands* (città nord-americana di 18.000 abitanti).

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, agosto-settembre 1937.

V. ULLMANN: *Musica e Stato*. — K. GEIRINGER: *Brahms e Dvorak* (Con lettere inedite). — J. REISSER: *Roussel*. — W. REICH: *«Lulu» di A. Berg*.

AUSTRIA

Musica. - Vienna, settembre 1937.

EDIT.: *La prima riunione dei maestri di cappella austriaci*.

Musica Divina. - Vienna, settembre 1937.

V. SOKOLOWSKI: *Paul Hofhaimer, maestro austriaco*.

— ottobre 1937.

E. TITTEL: *La musica sacra e la radio*. — H. JANCICK: *Michele Haydn*.

Talor la granocchiella nel pantano

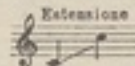
dall'Opera «Il podestà di Colognole» o «La Tancia»

Dal «CANZONIERE DEI FANCIULLI»

di A. Schinelli

Musica di
Jacopo Milani
(1623 - 1676)

Versi di
ANDREA MONIGLIA
(Sec. XVII.)



CANTO

Allegretto *p* con semplicità

Ta.lor la gra.nocchiel.la nel panta.no Per al.legrez.za

Pianoforte

Allegretto

p

can.ta qua quarà, qua quarà, qua quarà; Tribbia il gril.lo

tri, tri, tri, tri, tri, tri; Ua.gnel.li no be, be, be;

p
L'assi-uol u-hu, u-hu, u-hu, u-hu, u-hu, Ed il

gal cu-che.ru-cù, cu-che.ru-cù, cu-che.ru-cù. O-gni

p
be-stia sta ga-lia, lo sem-pro ca-ri-co Di gul-dale-schi e ogni-ho-ra

rit.
e ogni-ho-ra mi-ram-ma-ri-col

a tempo
rit. *sf*

ANTICA CANZONE DEL LAGO DI LECCO

Grillo, bel grillo, che stèe in del camp del lin,
Oh lin, oh lin, oh lela,
Che stèe in del camp del lin.

E passa la formiga, ghe dis: «cossa fii lì?»
E lin, e lin, oh lela,
ghe dis: «cossa fii lì?»

— Mi faccio la camisa, per maridarti ti...
E lin, e lin, oh lela,
Per maridarti ti... —

.....
Oh povero grillo, che l'era insci mai bell,
A l'è borlaa per terra, el s'è rompuu el cervell!

TRADUZIONE LETTERALE

Grillo, bel grillo che stai nel campo del lino,
oh lin, oh lin, oh lela,
che stai nel campo del lino!

Passa la formica e gli dice: Che cosa fate lì?
Mi faccio la camicia per sposare te...

Povero grillo, che era tanto bello,
è caduto per terra e si è rotto il cervello!

Antica canzone del lago di Lecco

Dal «CANZONIERE POPOLARE»
dell'Italia Settentrionale
per Canto e Pianoforte

E. Oddone

Andante

CANTO

Gril . lo, bel gril . lo, che stòe in del camp del

Andante

Pianoforte

lin, oh lin, oh lin, oh le . la, che stòe in del camp del lin.

Per i ritornelli

ril. a tempo

Per i ritornelli

ril. a tempo

Per finire

E passa la for . vell!

Per finire

ril.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.

Tutti i diritti sono riservati.

Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.

(Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.)

120298

☆



TEATRI

✽ MILANO (Puccini). — Il maestro Lo Monaco ha diretto la *Bohème*, *Trovatore*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Norma*.

Tra gli interpreti vanno ricordati le signore Valeggi, Cerutti, Lucini, Monticone, Da Forno, Sasso, ed i signori Pullini, Righi-Briani, Dimitri, Tedeschi, Pravadelli, Ferrari, Pigni ecc.

✽ FIRENZE. — La stagione d'autunno al Comunale, direttore Mario Rossi, si è inaugurata con *Iris* di Mascagni (la Carbone, Granda, Meletti, Novelli, la Rositani). Successivamente si sono date *La Traviata* (la Gatti, Borgioli, Mascherini); *Il Tabarro* di Puccini (l'Adami Corradetti, Granda, Tagliabue) con *I Misteri dolorosi di Cattozzo* (la Adami Corradetti, la Pederzini, la Tess, Del Signore); *Il Barbiere di Siviglia* (la Capsir, Borgioli, Manurita, Bernardi, Sassanelli).

L'opera di Cattozzo, in tre quadri che mettono in scena tre episodi della Passione (L'orazione nell'orto, La incoronazione di spine, La morte di Gesù), era nuova per Firenze ed ha avuto lietissimo successo per la sua musica nobile e melodica. L'autore, presente, è stato ripetutamente chiamato al proscenio.

✽ FIUME (Verdi). — Alla *Forza del destino* (la Monti, la Toniolo, Battaglia, Granforte) hanno seguito, direttore sempre Antonicelli, *Il Barbiere di Siviglia* (Franci, la Grani, Renzi, Di Lelio) e *Wally* (la Carbone, la Maggi, la Grani, R. Gigli, Di Lelio).

✽ Dopo circa un quarantennio si è ridato a TREVISO *Il Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti, protagonista Biasini, altri interpreti la De Franco, la Di Leo, Voltolini ecc. Il successo è stato vivissimo. Ha diretto Ugo Benvenuti Giusti, il quale ha poi presentato una bella edizione di *Wally*, con la Di Lelio, la De Franco, Civil e Molinari.

A una delle recite del *Colombo* è intervenuto l'illustre autore, fatto segno a calorose ovazioni.

✽ La stagione autunnale al Politeama di PALERMO, sotto gli auspici dell'Ente Autonomo, si è iniziata con *La Traviata* con la Archi, Wesselowski e Marini, diretta con vero senso d'arte da Mario Cordone, il quale è stato assai applaudito anche nel *Rigoletto* (Bechi, la Ai-

maro, Filippeschi). — Il maestro Zilino, a sua volta ha presentato una pregevole edizione di *Andrea Chénier* (Lamperi, la Corsi, Malatesta).

✽ A BOLOGNA per il centenario di Galvani si è avuta al Comunale un'unica rappresentazione di *Elisir d'amore*, principali interpreti Schipa, la Capsir, Vanelli, Di Lelio, direttore Guarnieri.

Al Corso, il maestro Mucci ha diretto *Madama Butterfly* (la Pampanini, Mastronardi e Marchi). Successivamente, allo stesso teatro, il maestro Marenzi ha presentato *Rigoletto* (la Bocci, Bechi, Sinnone), *Cavalleria rusticana* (la Rasa, Rubino, Roggio), *I Pagliacci* (la Zanni e Togliani); ed il maestro Molinari Pradelli ha diretto *L'Elisir d'amore* (la Carosio, Renzi, Togliani, Zecca).

✽ Al Rossini di TORINO, in una stagione popolare, il maestro Braggio ha diretto *Trovatore*, *Traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*.

✽ ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — *Loreley* (m.^o Fornasari, la Surani, Parmeggiani) a ROVIGO; *Madama Butterfly* (maestro Moresco, la Dalla Rizza, Colombo, Conati) a BRESCIA.

✽ La RADIO ha trasmesso l'opera *Consuelo* del compianto compositore calabrese Alfonso Rendano. Dirigeva il maestro Benintende, interpreti la Fersula, Pauli e Inghilleri.

✽ *Francesca da Rimini* di Zandonai, nuova per la Svezia, ha inaugurato la stagione al Reale di STOCOLMA, suscitando vivissima ammirazione sia nel folto pubblico, che nella critica, la quale ha esaltato l'opera del maestro roveretano, mettendone in evidenza le molteplici bellezze.

✽ La stagione operistica si è iniziata a MALTA con *Otello*, direttore Cantoni, principali interpreti Pertile, la Scacciati e Guicciardi.

✽ Con *Aida* diretta all'Opernhaus di COLONIA, il maestro Lucon, che ha riportato un altro vivo successo, ha terminato i suoi impegni con i teatri dell'Alta Slesia.

✽ Il maestro Renzo Bossi ha diretto a LUBBECA, durante quel Festival Musicale, la sua opera *Volpino il calderais*, su libretto di Luigi Orsini. Completo successo e numerose chiamate.

CONCERTI

MILANO

⊗ **TEATRO DEL POPOLO.** — Il primo concerto della nuova stagione ha avuto a direttore, assai applaudito, il maestro Marinuzzi, il quale ha presentato la sua *Sicania*, *Due intermezzi* di Alfano, la *Sinfonia in re magg.* di Brahms e pagine di Beethoven, Albeniz e Honegger.

Un altro concerto sinfonico ha diretto Molinari — reduce dai successi tedeschi — con l'orchestra dell'Augusteo, ch'è apparsa un complesso veramente di prim'ordine. Oltre i *Pini di Roma* e brani del consueto repertorio, figuravano nel programma *Sarabanda*, *Giga* e *Badinerie* di Corelli raccolte in una Suite da Ettore Pinelli, *Le pause del silenzio* di Malipiero e, novità per Milano, il *Concerto* in tre tempi di Goffredo Petrassi, lavoro di ardita ideazione e dallo strumentale smagliante.

In una udizione del Quartetto Poltronieri è piaciuto il *Quartetto in re* di Caltabiano. Ad un altro concerto di musica da camera oltre lo stesso Quartetto Poltronieri hanno partecipato il pianista Vidusso e la mezza soprano Stignani, la quale fu interprete squisita, ricca di finzze espressive, in composizioni di Monteverdi, di Gluck, di Respighi, e soprattutto in quell'autentico gioiello della lirica contemporanea ch'è la gagliarda e travolgente *Canzone per ballo* di Ildebrando Pizzetti, uno dei tre Canti greci, tradotti da Pio Bondioli. La novità del programma era costituita dal *Terzo Quartetto* per archi di Mario Peragallo, che ebbe ottima accoglienza e di cui piacque particolarmente la *Pregiera*.

L'ultimo concerto è stato tenuto dall'illustre pianista Backhaus, ancora una volta calorosamente applaudito.

⊗ **UFFICIO CONCERTI.** — Molto bene si è inaugurata la nuova annata, con tre serate dei violinisti Szegedi e Margolles (giovannissimo e assai promettente) e della pianista Adelaide Zeller.

MERANO

⊗ Due concerti, con l'orchestra scaligera, ha diretto innanzi a pubblico foltilissimo Gino Marinuzzi, ripetendone uno poi a BOLZANO. Nei programmi erano comprese la sua *Sicania* ed altre pagine di Locatelli (*Decimo concerto*, trascritto da Marinuzzi), Brahms, Sibellus, Beethoven, Piek Mangiagalli (*Danza di Olaf*) ecc.

⊗ Nei consueti concerti diretti da Max Reiter ebbero vivo successo *Canzone* e *Musetta* di Nordio, la *Sonata* di Mario Labroca, *Carovane notturne* e *Sarabanda* di Angelo Bettinelli, *Canti di operai lombardi* di Gavazzeni. Ad alcune serate hanno partecipato il pianista Vidusso, il violoncellista Janigro ed il violinista Abbado, assai applaudito quest'ultimo in composizioni di Beethoven e di Paganini.

CREMONA

⊗ A chiusura delle celebrazioni Stradivariane si è tenuto nella Cattedrale un bellissimo concerto di musiche antiche e moderne al quale ha assistito S. M. la Regina Imperatrice. Ne furono ottimi interpreti gli organisti Caudana e Matthey, il basso Pasero, la violinista De Vito, il violoncellista Bonucci ecc.

VARIE DALL'ITALIA

⊗ A Roma la Banda degli Agenti di P. S. ha eseguito il *18 BL* di Massarani, trascritto dal maestro Marchesini, che pure l'ha diretto.

⊗ Durante la Sagra Musicale dell'Umbria, nella chiesa di S. Lorenzo di PERUGIA, ha tenuto un concerto d'organo Ulisse Matthey, con un interessante programma.

⊗ L'orchestra Labronica di Livorno, diretta dal maestro Emilio Gragnani, oltre ad un altro concerto al Goldoni, ha dato un'udizione anche a S. Rossore alla presenza della Famiglia Reale.

⊗ La Banda della R. Guardia di Finanza, diretta dal maestro Antonio D'Elia, ha suonato assai applaudita, negli ultimi mesi, a CATANIA, LANCIANO, LA SPEZIA, LIVORNO, PISA, LUCCA, PERUGIA ed ha dato anche tre concerti a BERLINO ed altrettanti a STOCCARDA, costretta a bisare alcuni numeri.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ L'orchestra dell'Augusteo, diretta da Bernardino Molinari ha concluso il suo giro in GERMANIA a Baden Baden, dopo essere stata la sera prima a Ludwigshafen. Poi è passata in SVIZZERA, presentandosi col consueto successo, a Berna, Losanna (nella Cattedrale, stipata di pubblico) e Ginevra.

⊗ Oltre i due concerti a Vienna, dei quali si parla nell'odierna lettera dalla capitale austriaca, Arturo Toscanini ne ha diretto altri tre, sempre col consueto grandissimo successo: uno a BUDAPEST e due a LONDRA, con l'orchestra B.B.C. al Queen's Hall.

⊗ In ben quindici concerti, in altrettante città della GERMANIA, ha suonato, con l'orchestra romana da camera diretta da Luigi Toffolo, la pianista Ornella Puliti Santoliquido, ottenendo grande successo di pubblico e di stampa. Nei programmi figurava anche la *Toccata* di Respighi.

⊗ Il violinista Leo Petroni si è distinto a BERLINO (Sala Beethoven) ed in altre città della GERMANIA, ove ha pure eseguito il *Concerto romantico* di Zandonai.

⊗ In una serata al Padiglione italiano dell'Esposizione di PARIGI hanno meritato vive approvazioni la cantatrice Ginevra Vivante (al piano il maestro Davico) e l'arpista Gatti Aldo-vrandi.

⊗ Al Municipale di BUDAPEST è stato calorosamente applaudito il maestro Marinuzzi in un concerto orchestrale prevalentemente di musica italiana.

⊗ All'Accademia Musicale di STOCCOLMA, l'arpista Luigi M. Magistretti ha avuto unanimi consensi.

⊗ L'*Umoresca* di Nordio è piaciuta, nell'interpretazione di Nino Rossi, in parecchie città del SUD AMERICA.

CORRISPONDENZA
DALL'ESTERO

Lettera da Vienna

Una caratteristica speciale della vita musicale austriaca, vorrei dire un segno chiaro della inesauribile produttività di questo paese così amante della musica, è che in esso, a questo riguardo, non vi è quasi mai riposo, contrariamente a quanto avviene in altre nazioni. Se sua caratteristica geografica è il tanto decantato Danubio, che, indifferente a quanto succede nel mondo, continua imperturbato il suo corso, per il godimento di quanti vivono sulle sue rive, sua caratteristica intellettuale è invece la musica che si sviluppa come un unico fiume, senza interruzione, non ingannando mai ed ispirando la massima fiducia, giacché si regola da sé, attraversando sempre paesaggi nuovi e mantenendosi indipendente da qualsiasi influenza esterna non attinente ad essa.

Mai, infatti, venne eseguita tanta musica da noi e con tanto amore e fervore, come quest'estate. Il lettore pensa subito al Festival di Salisburgo, che rappresenta, nel mondo musicale moderno, una cosa unica, e pensa pure al suo ispiratore, Arturo Toscanini, intorno al quale il Festival si individua sempre di più. Ma accanto a tale Festival, sia prima che dopo, venne fatta moltissima altra musica in Austria. Quasi ogni città ebbe la sua manifestazione, tanto che il critico coscienzioso sarebbe quasi impacciato nel dover menzionare quelle dove, di esecuzioni importanti, questa estate non ve ne sia stata alcuna.

L'autunno si è iniziato anch'esso con una fresca attività musicale e non ci si è davvero accorti del passaggio da una stagione all'altra, perchè, mentre gli artisti a Salisburgo facevano le valigie dopo i loro grandi successi, a Vienna già incominciava la nuova stagione.

* *

La nostra Opera di Stato ed il suo direttore hanno per ora un atteggiamento riservato di fronte a tutte le lusinghe del mercato delle

novità. È però probabile che si abbia presto la prima rappresentazione della nuova opera *Wallenstein* del compositore ceco Jaromir Weinberger — il quale ebbe finora successo eccezionale anche all'estero con la sua popolarissima *Schwanda* — e se mai ne ripareremo a suo tempo anche diffusamente.

Finora si ebbe solo una ripresa di *Palestrina* di Hans Pfitzner diretta da Bruno Walter che è specialmente apprezzato quale interprete della difficile musica del maestro tedesco. L'esecuzione venne generalmente lodata e le bellezze dell'opera risaltarono con una plastica ineguagliabile.

Per dire il vero, il nuovo, il rivoluzionario nella vita operistica viennese non avviene però sulle scene dell'Opera di Stato, ma alla periferia della città. Già nelle mie precedenti lettere ho menzionato l'Opernstudio (Studio d'opere), diretto dal direttore e compositore dottor Kurt Pahlen. Posso oggi aggiungere che questo Studio, che gode grandissimo favore e che si trova in mezzo al più popoloso quartiere operaio, è ora il dominio indiscusso della gioventù, una specie di teatro sperimentale, dove si ammirano le più arrischiate messe in scena con cantanti i cui nomi sono oggi ancora sconosciuti al mondo, ma che domani potranno essere astri di prima grandezza. Recentemente vi venne rappresentata per la prima volta la *Carmen* di Giorgio Bizet, ma non quella che tutti conoscono, sibbene la versione originale parigina della popolare opera, che si distingue dall'altra specialmente nella parte della protagonista. La signora Carmen Weingartner-Studer, la giovane moglie dell'omonimo direttore, finissima musicista che ha già avuto grandi successi, ha scoperto tale versione originale con recitativi secchi e l'ha messa in scena. Quale sensazione abbia dato questa nuova *Carmen* risulta dal fatto che subito dopo la rappresentazione, una serie di teatri tedeschi (germanici) hanno fatto a gara per poterla pure mettere in scena. Da questa gara è uscito vincitore Clemens Krauss dell'Opera di Stato di Monaco, dove verrà rappresentata per la prima volta.

Pure alla periferia, alla Volksoper, si ebbe anche un altro riuscito esperimento operistico, con la prima rappresentazione dell'*Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi nell'adattamento di Ernst Krenek. È sorprendente come questo lavoro, di quasi 300 anni fa, abbia fatto un'impressione tanto grande sul pubblico. Krenek, che con la sua attività segue pure vie nuove, dovette tanto più sentirsi attratto da Monteverdi in quanto il grande maestro cremonese era pure, nel campo dell'opera, un innovatore eminente, continuando in modo geniale lo stile della scuola fiorentina. L'adattamento di Krenek è fondamentale, in certe parti perfino ardito, ma sempre dettato dallo spirito di una vera personalità.

I primi due concerti dei Filarmonici vennero diretti da Arturo Toscanini; nè meglio si poteva iniziare la stagione concertistica che con un così grande maestro a capo della nostra migliore orchestra. Il primo programma, piuttosto vario, comprendeva il *Concerto grosso in Re min.* di Vivaldi, la *Sinfonia in Do min.* di Saint-Saëns, la *Suite dell'Arlesiana* di Bizet e i *Quadri d'esposizione* di Moussorgski. Il secondo concerto fu dedicato invece interamente a Brahms, uno degli autori preferiti da Toscanini. E' davvero meraviglioso come il maestro italiano abbia potuto immedesimarsi, con così grande naturalezza, nell'arte del più tedesco di tutti i compositori, al punto che l'interpretazione di un lavoro brahmsiano da parte sua, debba essere ritenuta l'"autentica" da tutti i direttori. Dopo la *Serenata in la magg.* per piccola orchestra, la *Sinfonia in re magg.* suscitò un entusiasmo frenetico nel pubblico.

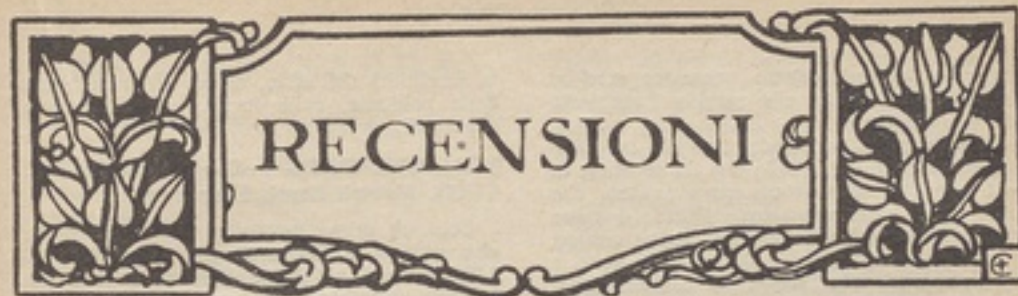
La nostra Società degli Amici della Musica festeggerà nel prossimo inverno il 125° anniversario della sua esistenza. Da ricordare che sotto i suoi auspici esplicarono la loro attività

i migliori musicisti del secolo scorso, compresi Beethoven e Brahms. Tutti i concerti in abbonamento verranno diretti da Oswald Kabasta, noto anche in Italia. In memoria di Beethoven, membro onorario della Società, verranno eseguite durante l'anno tutte le sue Sinfonie. Ma sono in programma anche molte composizioni di autori contemporanei.

La musica moderna è specialmente favorita dalla giovane Konzertorchester (Orchestra da concerto di Vienna). Ogni udizione è diretta da un nuovo direttore e sempre con programmi interessantissimi. Nuovo era pure Josef Blatt, che si è presentato anche quale autore di un *Concerto* per violino, accompagnato (cosa inconsueta) da 14 fiati.

«Musica d'oggi» ha già annunciato la costituzione di una nuova associazione, «Ars viva», creata da Hermann Scherchen, che ha per scopo principale di coltivare la musica modernissima. Per dare un'idea della serietà con cui essa intende assolvere il suo compito faremo sapere che per qualche composizione orchestrale difficile si fanno spesso fino a sessanta prove.

H. R. FLEISCHMANN.



RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CASELLA ALFREDO — *Il Pianoforte*. (Pag. 243) (Tumminelli, Roma).

È il primo volume della collezione Melos, diretta da G. M. Gatti e da Paola Oretti, una collezione di manuali non aridi e freddi, ma, com'è annunciato, informativi, istruttivi e avvivati dal fervore dell'arte, da un'esperienza entusiasta.

Questo del Casella è uno dei migliori libri sul pianoforte, sulla pianistica, sulle musiche speciali, seppure, come accade anche nelle più attente compilazioni, qualche omissione sia qua e là evidente. Piace innanzi tutto la parlata lesta e franca, come in una lezione ad allievi familiari, senza vani tentativi di letteratura e di oratoria. Le informazioni, per lo più brevi, son quelle necessarie e sufficienti sullo sviluppo della meccanica negli strumenti a tastiera, a becco di penna, a tangente, a martello, sulle influenze reciproche dei grandi compositori e costruttori, su i maggiori pianisti e le loro scuole.

Le idee personali che il Casella deriva dalla sua esperienza di ottimo pianista e insegnante, già insinuate con opportune e interessanti digressioni negli argomenti finora ricordati, guidano più decisamente i capitoli nei quali si discorre di «Come si suona il pianoforte», di «Come si insegna il pianoforte». Una grande somma di osservazioni tecniche e artistiche vale qui a chiarire problemi, o magari a porre soltanto problemi, quelli che ogni persona amica della musica dovrebbe ripensare per acquistare coscienza e acume di fronte ai fatti dell'arte.

La polemica, non del tutto esclusa neppure dalle pagine pedagogiche, e ne è un lievito gustoso, rende vivace il capitolo sulla trascrizione per pianoforte, una questione attuale. Un rapido sguardo alla funzione del pianoforte nell'orchestra e nella musica da camera e ad alcune composizioni per complessi strumentali con il pianoforte conclude l'agile e denso manuale.

TIBALDI CHIESA MARY — *Vita romantica di Liszt*. (Pag. 421). (F.lli Treves, Milano).

Con gli stessi criteri che la guidarono in altre narrazioni di celebri esistenze, la signora Tibaldi Chiesa espone la biografia di Liszt, avendo opportunamente consultato l'ampia bibliografia che la recente ricorrenza del cinquantennio della morte ha in tutti i paesi abbondantemente accresciuto. Il volume reca 24 illustrazioni.

WOLFF HELLMUTH CHRISTIAN — *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (pag. 234). (Otto Elsner, Berlino).

L'importante tema storico, che lo Heuss, il Kretschmar, il Sandberger avevano specialmente trattato, vien ripreso con nuove intenzioni e nuovi contributi dal Wolff, il quale contesta però parecchie conclusioni del Kretschmar. Nella parte generale egli esamina il teatro veneziano nei primi decenni dalla sua nascita, dal punto di vista sociologico, per la influenza che il pubblico esercitò sull'indirizzo e i modi dell'arte. Sulla scorta dei sociologi che han studiato appunto tale influenza, si mostra insoddisfatto della distinzione del Kretschmar dell'opera veneziana in aristocratica e democratica, poichè a tali classifiche non corrispondono esattamente gli argomenti dei libretti e le forme dell'opera e della musica.

Nota per esempio l'avvicinamento delle danze aristocratiche con quelle popolari. Mentre il Kretschmar prese alla lettera gli ambienti regali, politici, moralistici, che i libretti evocavano, il Wolff propone di alleviare molto il peso di quelle considerazioni, dando più importanza alle relazioni della commedia dell'arte con gli episodii comici inseriti nelle opere serie. E afferma senz'altro che dietro i titoli storici delle opere si nascondono in parte intenzioni schiettamente buffe, e però si può addirittura parlare di un fiorire dell'opera comica nel melodramma veneziano. Gli eroi son presentati con frequenti atteggiamenti parodistici. Quella tendenza lucianesca-offenbachiana, che al Kretschmar sembrava un indizio di mancanza di gusto, pare al Wolff una critica beffarda ai personaggi del tempo dell'assoluti-

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

RECENTI PUBBLICAZIONI

- M. CASTELNUOVO TEDESCO
124059. - *Concerto* per Violoncello e Orchestra L. 30,—
124010. - I PROFETI (2° Concerto) per Violoncello e Orchestra L. 30,—
- N. CATTOZZO
123778. - I MISTERI DOLOROSI (L'Orazione nell'Orto). Per Orchestra L. 8,—
- E. FABINI
123950. - «Mburucuyá». Quadro sinfonico (dal balletto omonimo) L. 15,—
- B. GIURANNA
124132. - *X Legio*. Per Orchestra L. 20,—
- G. F. MALIPIERO
124078. - *Seconda Sinfonia* (Elegica) L. 15,—
- R. PARODI
123665. - *Notturmo* per Orchestra (dalla «Suite in La») L. 12,—

- E. PORRINO
124121. - *La Visione di Ezechiele*. Preludio, Adagio, Corale. Per Orch. L. 20,—
- L. ROCCA
123979. - IN TERRA DI LEGGENDA. - Due frammenti per Orchestra: 1. Corteo funebre; 2. Corsa alla preda L. 15,—
123978. - *Salmodia* per Baritono, Coretto misto e 11 Strumenti a fiato e a percussione L. 12,—
- R. ROSSELLINI
124005. - *Preludio all'«Aminta» del Tasso*. Per Orchestra L. 8,—
124006. - *Ditirambo a Dioniso*. Per Orchestra L. 12,—
- G. SALVIUCCI
124046. - *Serenata* per 9 Stram. L. 15,—
- A. STRADELLA
123662. - *Concerto grosso in re* per Archi e Cembalo. Elab. di A. Gentili L. 12,—

G. RICORDI & C. EDITORI - MILANO

smo. Da questa tendenza veneziana sarebbe uscita l'opera comica e si sarebbe largamente diffusa ovunque.

Due obiezioni vorremmo fare alle ipotesi e alle conclusioni del Wolff; una, la presenza di parti comiche nella prima opera romana, che tanto influì sulla veneziana; l'altra, il gusto barocco, compiaciuto delle più strane antitesi e mescolanze di eroico e di futile, di serio e di faceto, ciò che spiega la continuazione, l'ampliamento di quella mescolanza nell'ambiente veneziano, sul quale non si nega che la commedia locale e i costumi locali possano aver singolarmente influito.

Un capitolo dedica il Wolff al pubblico nel teatro, distinguendo, sulla scorta del Molmenti e di molte testimonianze di viaggiatori e cronisti settecenteschi, i nobili, i borghesi, i gondolieri, i quali iniziarono la funzione della claque.

Il Wolff tratta poi dell'opera eroica, al cui centro nota il sentimento amoroso, non un galante e superficiale affetto. Le affermazioni sue si fermano specialmente su un operista poco studiato finora, Antonio Sartorio, uno dei più importanti successori di Cavalli. Studia anche opere di A. Draghi, di M. A. Ziani, riferisce lettere inedite del Sartorio al duca Federico di Hannover. Esamina poi l'opera eroicomico, specialmente del Legrenzi, del Nori, di Giovanni Varischino, di C. F. Pollaroli, di P. S. Agostini, di D. Freschi, e quella comica, di P. A. Ziani, e di ciascun'opera narra l'argomento e descrive minuziosamente la stesura.

Un altro capitolo riguarda analiticamente le forme, la furlana, la giga, il siciliano, il ritmo di marcia, i segnali delle trombe, la sarabanda, la corrente, il minueto, il basso ostinato. Con notizie e osservazioni sulla rappresentazione, l'esecuzione, l'inscenatura, con una numerosa appendice di citazioni musicali si chiude questo importante saggio storico su un tema capitale nella storia dell'opera.

STAHL WILHELM — *Dietrich Buxtehude* (pag. 46). (Bärenreiter Verlag, Kassel).

Capita opportuno questo libriccino assai accortamente redatto e piacevolmente illustrato. L'importante organista e compositore vi è descritto nell'attività professionale, nelle relazioni con i contemporanei. Notizie or ora trovate negli archivi s'aggiungono a quanto si sapeva di lui. Una succosa analisi delle composizioni per organo, per la camera, per le voci, costituisce una solerte guida alla conoscenza del suo vasto repertorio.

WALTZ HERMANN — *Musikalische Vortragslehre* (pag. 80). (Chr. Fr., Vieweg, Berlino Lichterfelde).

È un accurato manuale per l'educazione musicale. Insegna a cercare gli accenti e le espressioni nelle parole di un *Lied*, a studiare

la sensibilità dell'udito, avvia alla conoscenza della polifonia, delle forme, alla distinzione degli stili.

VOLL WOLFGANG — *Daniel Friderici* (pag. 161). (Adolph Nagel, Hannover).

Ecco un primo lavoro su Daniel Friderici, che nacque a Kleineichstedt, Sassonia, nel 1584, e morì nel 1638. Bastano le date per indicare l'interesse del lavoro, in rapporto allo stesso Friderici, al suo tempo, alla sua nazione. Scolaro, studioso, precettore, cantore, compositore; ogni tappa bene illustrata. Più ampia è l'indagine storica sulle opere d'argomento religioso, le *Deliciae juveniles*, la *Bicinia sacra*, il *Psalmus regii prophetae Davidis 121*, del 1622, le due *miscellaneae*, il *Viridarium sive cantiones*, del 1625. Parecchi documenti informano del servizio liturgico. Parecchie citazioni musicali illustrano l'analisi delle musiche.

BRUERS ANTONIO — *Beethoven* (Pag. 106). (Bardi, Roma).

Dedicato a D'Annunzio, e sorto nell'occasione frequente di ascoltare o di eseguire famigliarmente musiche di Beethoven, questo « catalogo ragionato delle principali opere » reca notizie biografiche, bibliografiche, riferisce pensieri di critici e di storici, eccita l'entusiasmo per la grande arte beethoveniana.

STEFAN PAUL — *Toscanini* (pag. 128). (Ed. Bocca, Milano).

È la traduzione dell'interessante biografia toscaniniana. Già recensimmo il volume in tedesco. È la più completa e minuziosa narrazione della attività direttoriale fino all'anno corrente. Qualche digressione sull'interpretazione va oltre la biografia e tocca i problemi dell'arte. Precede la nota introduzione di Stefano Zweig.

NAVARRA UGO — *Nel tricentenario del teatro lirico*. (Pag. 131). (Casa ed. Quaderni di poesia, Milano).

Ricordate sommariamente le condizioni native del teatro dell'opera in musica, l'autore svolge numerosi appunti sulle condizioni attuali della vita teatrale, dai librettisti ai cantanti, dagli amministratori al pubblico, alterna le statistiche al suggerimenti.

FELLERER KARL G. *Der gregorianische Choral* (pag. 92). (Pustet, Regensburg).

Con la sua grande competenza il Fellerer traccia un disegno delle trasformazioni del corale nello svolgersi dei secoli, sia attraverso la tradizione orale, che ne faceva un elemento incessantemente mutevole, sia attraverso la Riforma, l'edizione di Ratisbona e l'edizione vaticana.

a. d. c.

MUSICA SACRA

EDIZIONI RICORDI

PIZZETTI (I.) — *De Profundis*, a sette Voci miste senza accompagnamento. (G. Ricordi e C., Milano).

L'unità e la continuità del pensiero e della forma sono nel Pizzetti somme virtù. La *Messa di Requiem* compita quindici anni fa, e il *De Profundis*, eseguito nello scorso settembre con fervido successo al Festival veneziano, ne sono la chiara prova. Fra l'una e l'altro, non divario di qualità inventiva, non ritrattazioni. L'opera d'arte esce dalle mani del Pizzetti pura, cristallina, definitiva. Il tormento della concezione e della ricerca, così spesso evidente in molte musiche d'oggi, appare del tutto estraneo all'arte pizzettiana. Il *De Profundis* comunica un senso di piena persuasione innanzi tutto per la conclusività pacata del pensiero e della fattura cui, nascendo, esso è già pervenuto.

È noto come fra le caratteristiche ovunque presenti ed evidenti nell'opera del Pizzetti, sia il lirismo, sempre realizzato in morbida succosa vocalità. Anche le composizioni corali, benché redatte in modo speciale, ne recano saggi preclari. Nel *De profundis* e nella *Messa* una melodicità effusa conduce le voci al fervore dell'espressione religiosamente umanissima. Ma ciò che di quasi popolare risuona in certi atteggiamenti melodici di quella è assente nel *De profundis*. Quivi la melodia è più severa, più contenuta; non mai scolastica.

Lo spirito agile e conscio e l'esperta penna di Pizzetti, sanno, senza falsi pudori o vacue sdegnotà, rivelarsi nell'antica e immortale maniera polifonica, la cui solennità ben consente la novità del pensiero, la personalità e mobilità dell'espressione. Nell'intimo del suo puro stile mottettistico il *De profundis* reca una sana attualità, una non confondibile personalità. Un ampio lirismo effonde senza indugi, senza discontinuità, l'ispirazione, quasi in un sol respiro. Si inizia, si svolge, conclude, e ha la percezione precisa della parabola dinamica nel seno stesso della parabola del pensiero. Perché il coro, che nelle mani del Pizzetti è autentica ragione di espressione umana collettiva, vasta nei suoi infiniti aspetti ed effetti, assume nel *De profundis* una anche più definitiva significazione interiore.

Anche l'effetto strumentalistico, frequente nella *Messa*, e là efficace ed esaltante per l'aderenza alle immagini del testo, non ha trovato posto in questo mottetto. È il coro, nella sua più assoluta espressione vocale. Ed è voce collettiva sì, e individualmente espressiva. Ciascun gruppo di cantori dice con la parola melodica-

mente espressa un sentimento individuale, che la massa corale, con l'incatenamento polifonico affratella e unifica. Una elasticità di moto e di eloquio nella opposizione dei piani sonori come nella arrendevolezza del disegno ritmico, e la chiarezza tonale, che è precipua senza escludere una efficace, nobile e mobile sfaccettatura, concorrono a conferire a questo classico *De profundis* il segno della modernità.

L'inizio è a quattro sole parti, tenori primi, tenori secondi, bassi primi e secondi: *De profundis clamavi ad Te, Domine, exaudi vocem meam*. È un tema a imitazione, che dall'acuto dolorosamente scende al grave, risale nel *clamavi*, spezzandosi in crome, affannando, implorando. Al termine di un periodo, che sempre corrisponde al compimento d'una frase verbale, comincia, classicamente, un altro periodo con un diverso motivo, evidente sulla massa sonora. Nel primo pensiero s'incunea, « poco più mosso », lo spunto del *fiant aures*. È una frase che trova una estrema delicatezza di espressione dolorosa e umile nella sobrietà d'un breve cromatismo. Rammentare un Orlando di Lasso o un Gesualdo da Venosa per l'atmosfera di questa tavolozza spiccatamente pizzettiana, è affermare ancora una volta il pregio del suo moderno classicismo. Soprani secondi e contralti entrano col terzo periodo, *Si iniquitate observaveris*.

Le parti sono ora sei. Col graduale nutrirsi dell'impasto sonoro e insieme col tendersi fin quasi a spasimare, delle voci acute, il potere espressivo si fa via via più intenso, più pregnante. I soprani ascendono al la bemolle, lo ripetono, pertinaci: *Si iniquitate observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit?* Lasciata la imitazione, la composizione si semplifica in una quasi omofonia. E il grido unanime, la fratellanza nell'angoscia. Bellissimo, dopo questa compatta invocazione, è il pedale, se così può dirsi, dei contralti, tenori secondi, bassi primi e secondi, impiantato sulla improvvisa sillabazione, una sola nota ribattuta: *fiant aures intendentes in orationem servi Tui*, sulla quale aleggia, gemebondo, un breve spunto melodico dei soprani primi, in stanco moto discendente per gradi congiunti, *Domine?... Domine?...* Diresti il lamento dell'anima dolorosa sull'ansito del respiro ancora affannato dal grido.

L'ultimo periodo, *Quia apud Te propitiatio est, et propter legem Tuam sustinuit Te, Domine*, è l'acquetamento graduale nella fede dell'aiuto supremo. Esaurita la tensione, subentra a poco a poco la calma. Tutte le voci, melodicissime, sciolte e allacciate a tempo stesso, si scambiano un insistente *Domine? Domine? Domine?*, che infine si raccoglie e s'estingue nel fervente sommesso accordo finale: *Domine*.

B. LUPO.

ALTRE EDIZIONI

DE BONIS (A.) — *Repertorium vocale* per totius anni liturgici cursum ad Chorum duarum vocum aequalium Organo vel Harmonio comitante. (Soc. Editrice Internazionale, Torino).

Di elegante e squisita fattura, e di ottimo rendimento vocale, queste melodie corali si fanno leggere e ascoltare con interesse. Seppure semplici, nascondono però sotto tale veste una forte e molto misurata logica di sintassi musicale. Sotto un certo aspetto, hanno la semplicità profonda e lineare di alcune musiche di grandi antichi dell'ultimo seicento.

Il De Bonis in questa chiara opera rivela un senso d'arte maturo e squisito, e un vivo sentimento liturgico, che, uniti ad una conoscenza illuminata del Coro, gli hanno permesso di scrivere Mottetti che lo pongono fra i più significativi autori di questo genere di musica.

In tanti diversi episodi, per gli stessi canti, appare pure viva la facoltà di rendere musicalmente in forme adeguate i moti dell'anima e le immagini della fantasia.

Tutto ciò è troppo naturale per un musicista come il De Bonis che scrive musica non per scrivere note, ma per fissare sulla carta, la propria sensibilità cosciente e palpitante.

Il piccolo e prezioso volume avrà senz'altro una larga diffusione: ogni opera veramente bella si raccomanda da sé.

LINO ENNIO PELILLI.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

IMPORTANTI RIPRESE

TEATRO COMUNALE DI
FIRENZE

N. CATTOZZO

I MISTERI DOLOROSI

SACRE RAPPRESENTAZIONI DELLO STESSO A.
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 30,—
Libretto " 3,—

TEATRO COMUNALE DI
TREVISO

A. FRANCHETTI

CRISTOFORO COLOMBO

QUATTRO ATTI ED I EPILOGO DI L. ILLICA
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto " 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA CORALE

TUDOR CHURCH MUSIC — Seconda serie. (Oxford University Press, Londra).

Questa vastissima e già segnalata raccolta di antiche musiche si arricchisce ora di una decina di pezzi dovuti ad antichi e celebrati compositori inglesi. Lo stile di tali musiche è spiccatamente nazionale, ma il magistero tecnico e l'ampia architettura musicale sono tali da imporsi all'ammirazione dei cultori di buona musica d'ogni altra nazione.

In qualche pezzo, al testo originale inglese è aggiunto anche il testo latino.

EUTERPE — *Collezione di Madrigali inglesi del 16° e 17° secolo*. A cura di Charles Kennedy Scott. (Oxford University Press, Londra).

Vale anche per questi Madrigali quanto si è scritto a proposito della collezione Tudor Church Music.

Oltre il valore delle musiche, è da rilevare, in entrambi i casi, l'edizione veramente inappuntabile.

LATIN CHURCH MUSIC, a cura di H. B. Collins. (J. e W. Chester Ltd., Londra).

La raccolta di antichi capolavori polifonici si arricchisce di 4 altri pezzi, tra cui da segnalare il Mottetto a quattro voci pari del Vittoria *Duo Seraphim* che proprio fa pensare ad un angelico coro osannante, tanta è la sua bellezza musicale e soavità melodica e magistero d'arte. Di non minor valore, per quanto di carattere diverso, è l'Offertorio a 5 Voci dispari di Palestrina *De profundis*, che è una implorante preghiera di profonda espressività.

Notevoli pure i Mottetti *Salve Sancta Parens* a 5 Voci dispari di William Byrd, e l'*O bone Jesu* a 4 Voci maschili di un Anonimo inglese del 16° secolo.

La perizia del revisore H. B. Collins è già stata segnalata.

CAIRATI (A.) — *Galgenlieder*. N. 1 Die zwei Wurzeln - N. 2 Das Gebet - N. 3 (Die Mitternachtsmaus). (Edit. Euterpe, Zurigo).

Composizioni corali di gusto e stile moderno, perfettamente intonate al bizzarro e fantastico testo poetico. L'apprezzato maestro milanese, che vive da molti anni all'estero, conferma con questi canti l'alta considerazione che si è meritatamente acquistata.

GALLETTI (P. M.) — *E sonato mezzogiorno!*... Canto umoristico a tre Voci pari e Pianoforte (Op. 71). (Tipografia Porziuncola, S. Maria degli Angeli).

Abbastanza riuscito e brioso questo Canto umoristico, specialmente raccomandabile a Società corali di non grandi pretese.

MUSICA STRUMENTALE
DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

ZANDONAI (R.) — *Concerto andaluso* per Violoncello e piccola Orchestra. Riduzione per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Spontaneo, piano e caratteristico è questo Concerto di Zandonai che alla Spagna aveva rivolto il suo sguardo di poeta fin dal tempo della *Conchita*. Comincia con una *Seguidilla* semplice di linea, ma condotta con eleganza di ritmo, segue una ancor più interessante *Malagueñas* ariosa e cantante dove il violoncello ha agio di esplicitare varie sue possibilità canore; termina con un *Finale*, il miglior brano del Concerto, per la sua varietà di ritmi e di trapassi armonici, con una parte centrale più calma (la perla del lavoro), con una cadenza squisitamente violoncellistica, e una chiusa di effetto sicuro.

La letteratura del violoncello si arricchisce così di un brano, da cui i concertisti possono trarre successo sul grande pubblico, che non ama le novità di assoluta marca avanguardista. Anche la riduzione per pianoforte rende del Concerto la originale spigliatezza e la caratteristica ritmica.

FERRARI TRECATE LUIGI — *Il Canto dell'esule* per Violoncello (o Violino) e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

È una pagina appassionata, sincera, come tutta la musica del musicalissimo autore di *La Bella e il mostro* e de *Le astuzie di Bertoldo*. È armonizzata, nella parte pianistica, con gusto moderno e con eleganza di disegno indipendente ed è scritta, nella parte violoncellistica o violinistica, con piena efficacia dello strumento concertante. Non può non aver fortuna nel repertorio degli strumentisti concertisti.

a. dam.

BRERO (G. C.) — *Suite* per Violoncello. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Le Monde musical*, Parigi.

Un compositore di cui la prima cosa che mi capita sotto gli occhi è un piccolo capolavoro. Una *Suite* in quattro tempi per violoncello solo.

Non è difficile d'apprezzare la destrezza tecnica d'un musicista, allorchè egli adotta la formula la più semplice per esprimere la melodia e l'armonia e il contrappunto con una sola voce. È vero che vi è, di qui o di là, qualche accordo o qualche doppia corda. Ma ciò sembra più una concessione fatta al violoncello

REV. DOM. L. ZERR (O. S. B.) — *Ordo ad recipiendum Episcopum*. (J. e W. Chester, Londra).

Si è già avuto occasione di segnalare in questa rivista la perizia del Rev. L. Zerr, un vero specialista in fatto di accompagnamenti di melodie gregoriane. La nuova pubblicazione conferma pienamente le sue doti eminenti.

GATTI CARLO — *Cinque canti popolari ticinesi*, per Coro misto con accompagnamento di Pianoforte. Poesia di Luigi Orsini — *Piccola Cantata*, per la nascita della Principessa Maria Pia di Savoia. Poesia di Luigi Orsini. (S. A. Carisch e C., Milano).

Nella raccolta di canti ticinesi, l'A. si è evidentemente preoccupato di rispettare il carattere schiettamente popolare dei canti stessi. L'intento è pienamente raggiunto.

Andamenti festosi, marziali o idilliaci si alternano con bella varietà di effetti, mentre la integrazione pianistica è sempre scorrevole e appropriata.

La piccola Cantata per bambini, eseguita nel Palazzo del Quirinale in occasione del battesimo di S. A. R. la Principessa Maria Pia di Savoia, è composizione piena di semplicità e di buon gusto. Una grazia ingenua e un accento talora mistico donano al pezzo un carattere inconfondibile; la mano dell'A. ha saputo disporre con molto accorgimento accordi di sapore moderno che arricchiscono la composizione, senza disturbare la intima ispirazione.

I versi dei Canti popolari e della Piccola cantata sono di Luigi Orsini; e il reale valore della poesia unito ai pregi musicali, concorre alla piena riuscita delle due pubblicazioni.

GESUALDO (C.) — *Baci soavi e cari*, a 5 Voci. (Oxford University Press, Londra).

Di questo bellissimo Madrigale di Gesualdo, che fa parte della ben nota raccolta *The Old Masters*, è stata curata l'edizione con vero senso d'arte da C. Kemceely Scott.

PARIBENI (G. C.) — *Ninna nanna*, per Contralti e Soprani. Poesia di Ettore Moschino. (S. A. Carisch e C., Milano).

Piccolo brano musicale di fattura assai raffinata. Il ritmo della *Ninna nanna* è indovinatissimo, mentre la veste melodica e l'integrazione armonica, volutamente semplici e ingenui, danno alla composizione una intonazione lievemente arcaica di ottimo gusto.

Da notare verso la fine alcuni effetti onomatopeici, suggeriti e anzi voluti dal testo poetico musicato dall'A.

R.

che una comodità di linguaggio. La tecnica di scrittura è inattaccabile. I pezzi sono brevi e variati: un *Preludio* tempestoso e ventoso; uno *Scherzo* umoristico; un'Aria piena di « neologismi » musicali per lo strumento; infine un *Finale* conciso, energico. Materialmente il *tour de force* del compositore è così riuscito come se fosse stato compiuto da un Max Reger 1937.

La *Suite* è dedicata ad Antonio Janigro che la suonerà benissimo, in modo che si conquisterà un posto notevolissimo nel repertorio dei nostri virtuosi più musicisti.

DIVAN ALEXANIAN.

NORDIO (C.) — *Poema* per Violino e Pianoforte.

(G. Ricordi e C., Milano).

Ecco una composizione da classificare fra le riuscite. Vi si riscontra infatti un'intima rispondenza fra pensiero e materia, e tutto il lavoro risulta pervaso dalla passionalità un po' morbosa richiesta da questo genere di composizione, liberissimo nella forma, ma ben definito nel carattere. E la sensibilità armonica del Nordio ha modo di manifestarsi nei suoi aspetti più caratteristici, specie quando il canto si espande nella frase centrale, piena di calore.

Un pezzo insomma che si suona volentieri, e che i violinisti faranno bene a tener presente, anche per il risultato che ne potranno trarre in esecuzioni pubbliche.

MASSARANI (R.) — *Sonatina in do maggiore* per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

I successi ottenuti da questo lavoro nella Rassegna nazionale svoltasi a Roma nella primavera scorsa e nel Festival musicale che ha avuto luogo recentemente a Venezia, esimebbero dal tesserne l'elogio. Luminosa, spigliata, un poco scanzonata, questa *Sonatina* corre via con fresca spontaneità, senza soste nei ritmi serrati dell'*Allegro* e del *Rondò*. Sol tanto nella *Romanza*, svolta in una linea sobriamente sostenuta, il discorso indugia con il ricco abbandono. È ovunque una sana ventata di canto italianamente popolareggiante, espresso attraverso l'assoluto diatonismo, sotto la specie di un'armonizzazione limpida, anche se qualche volta adottata a sistema.

Verso la fine del *Rondò* appare improvvisa la modalità minore. Ma non si tratta che di una finta: la *Sonatina* si chiude allegramente come aveva cominciato.

MUSICA D'OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

RIETI (V.) — *Concerto* per Violoncello e piccola Orchestra. Riduzione per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

In questo lavoro si ritrovano intatte la grazia e la piacevolezza già riscontrate in precedenti opere dello stesso autore, con l'aggiunta di una sobrietà davvero esemplare. Nulla di superfluo, e tutto chiarissimo, pur nella instabilità tonale propria al Rieti.

Se l'*Allegretto moderato con grazia* emanava un dolce profumo, il *Poco sostenuto* che vi si inframegge, porta una nota di sentita cantabilità. Piace perciò il suo ritorno nel secondo tempo, quando riappare a guisa d'introduzione, prima che si disegni l'*Allegro* finale, sbarazzino e avvincente.

FASANO (R.) — « Il signor Bonaventura » per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

L'andatura dinoccolata della popolare figura creata dalla fantasia di Sto per la gioia dei piccoli, è resa musicalmente con un ritmo brioso, non disgiunto da un certo *humor* di facile lega, mentre lo stato d'animo dell'eroe « dopo la disavventura » è espresso da un languido episodio centrale, che, opportunamente trasformato, serve di chiusa, quando all'orizzonte si profila l'insperato e ormai tradizionale premio del « milione ».

mi. ab.

ALTRE EDIZIONI

ANDREAE (V.) — *Concerto* per Violino e Orchestra, op. 40. Riduzione per Violino e Pianoforte. (Hug e C., Zurigo).

Questa forma, che logicamente avrebbe dovuto esaurirsi col decadere del gusto per virtuosismo strumentale, trova ancora cultori nobili ed esperti. Fra questi è da annoverare l'illustre musicista svizzero. Egli è riuscito a darci un esempio tipico del modo con cui può essere modernamente ricreato un genere di composizione legato alle vicende strumentali dei secoli scorsi, crogiolando al fuoco del suo istinto una materia non sempre peregrina e cercando di porvi il marchio della sua personalità. In conclusione, un lavoro importante, saldamente costruito, pur nella spezzettatura dei vari tempi e in alcune disuguaglianze di stile; un lavoro che il pubblico italiano ha già avuto agio di apprezzare nella superba interpretazione di Adolf Busch.

SCANFERLA (B.) — *Sonata* per Violino e Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

Dei quattro tempi di cui si compone questa Sonata (*Preludio*, *Romanza*, *Intermezzo*, *Finale*), il secondo è senza dubbio quello nel quale l'autore è riuscito a tradurre più chiaramente

il proprio pensiero, e dove i mezzi di espressione raggiungono un risultato abbastanza emotivo. La vaga indeterminatezza delle armonie atonali che l'autore predilige, crea in questo brano un'atmosfera sognante non priva di un certo fascino.

mi. ab.

DOBEREINER CHRISTIAN — *Schule für die Viola de gamba*. (Schott, Magonza).

Il Döbereiner, che ha il merito di aver ridestato il culto e la pratica della viola da gamba (*Bassgambe*, *Basse de viole*), che ha dato concerti solistici e con l'orchestra, che ha tenuto corsi nelle scuole di musica, ha aggiunto ai suoi titoli questo metodo, il quale consta della storia dell'istrumento, degli esercizi elementari, di quelli superiori, e d'un certo numero di pezzi, utili allo studio e interessanti per l'arte. La pubblicazione è importante non solo per gli strumentisti, dei quali è augurabile che il numero s'accresca, ma anche per chi voglia rendersi conto della costituzione delle antiche musiche.

BRUHNS NICOLAUS — *Gesamtausgabe der Werke*. (Henry Litolff, Braunschweig).

Attesa con desiderio, l'edizione completa delle opere del famoso violinista, organista e compositore (1665-1697), scolaro di Buxtehude, fa conoscere, grazie alle cure di Fritz Stein, anche l'aspetto meno noto di lui, quello di compositore di cantate sacre. Otto fascicoli recano cantate per vari complessi, per esempio coro a 4 voci, archi e organo; basso, archi, organo; tenore, 2 violini, fagotto, organo; basso, 2 violini, organo; eccetera. L'interesse di tale pubblicazione è molteplice, per la personalità del Brahms, per le sue relazioni con Buxtehude e J. S. Bach, per la storia della cantata, lo sviluppo della polifonia e della monodia in Germania, lo svolgimento dell'orchestrazione.

a. d. c.

ROUSSEL (A.) — *Concertino* per Violoncello e Pianoforte, op. 57. (Ed. Durand, Parigi).

Indubbiamente la musica di Roussel ha una sua fisionomia, risultante dallo strano incontro di forme classicheggianti con una materia armonicamente molto accidentata e instabile. Tali caratteri si riscontrano anche in questo *Concertino*; solo che qui il procedimento rimane cosa a sè, senza conseguenze significative, come altre volte era avvenuto.

Tuttavia sono evidenti le qualità acquisite alla scuola di D'Indy: solidità di fattura, sobrietà, che dimostrano la serietà e la perizia dell'autore nel trattamento del difficile strumento solista. Un altro aspetto notevole di questo *Concertino* è la nessuna indulgenza accordata al virtuosismo tecnico, senza che per questo venga a mancare l'interesse per l'esecuzione.

POULENC (F.) — *Les soirées de Nazelles*, Suite pour Piano. (Durand, Parigi).

L'autore avverte che queste variazioni, inquadrate da un Preambolo e un Finale, furono improvvisate a Nazelles nel corso di lunghe serate di campagna in cui egli giocava ai « ritratti » con amici raggruppati intorno al pianoforte. Lo scopo dichiarato è di rievocare quel giuoco nel quadro di una sala rustica, una finestra aperta nella notte.

Una volta abbandonato a sè stesso, Poulenc non cerca di adoperare un materiale proprio per schizzare questi ritratti, ma lo impronta di quel patrimonio pubblico costituito da tutte le reminiscenze della musica quotidiana: fox, valzer, polke, marce, ecc.

Ma non si tratta di una semplice trascrizione, chè Poulenc ha un gusto tutto speciale nel ravvivare questa materia scaduta: una dissonanza caricata, un ritmo sforzato, tutti quegli esperienti insomma che l'estro brillante può suggerire a un musicista di talento, egli li adatta allo scopo. Che è quello di divertirsi e di divertire.

I benpensanti potranno trovar da ridire: ma a rifletterci, tutta una particolare musica moderna, dico quella seria, con la sua esplicita tendenza al puro giuoco sonoro, all'edonismo acustico, doveva logicamente approdare a questo genere di divertimento.

Ecco spiegati l'attualità e il successo della musica di Poulenc.

NICOLA COSTARELLI.

PETRASSI (G.) — *Canto* per addormentare una bambina, per Violino e Pianoforte, trascrizione di Mario Corti. (S. A. Carisch, Milano).

Il titolo di questa breve pagina è già un commento sufficiente a spiegarne il carattere; la fedeltà al tema è qui raggiunta attraverso un tessuto di sonorità sfocate cullanti una semplice melodia. Il pericolo di cadere nel convenzionale è stato evitato con mano esperta.

Qualche richiamo caselliano, avvertibile in certi incisi e in certi procedimenti caratteristici, indica piuttosto un bisogno di stilizzazione che un motivo di ispirazione, e nulla toglie alla originalità dell'insieme. La trascrizione di Mario Corti è buona sotto ogni aspetto.

N. C.

SMETANA (FR.) — *Böhmische Tänze für Klavier zu Händen* (Walter Niemann). (C. F. Peters, Lipsia).

Queste danze, veri idilli campestri, sembrano zampillare spontaneamente dall'animo del popolo. Il testo originale, pubblicato da Urbánek, è stato attentamente corretto dal revisore, il quale vi ha aggiunto coloriti, accenti, segni di fraseggio e quanto può occorrere ad

una buona interpretazione, con chiare indicazioni in piccoli caratteri.

Appartengono egualmente alla mano esperta del revisore la diteggiatura e l'impiego del pedale.

MURTULA (G.) — 12 Composizioni originali per chitarra, (Vizzari A., Milano).

Musiche piacevoli, prevalentemente a ritmi di danza, che denotano nell'A., oltre che un esperto conoscitore dell'istrumento, un gusto fine, non comune in un genere simile.

G. F.

BACH (G. S.) — *Adagio e Fuga - Tempo di Sonata*, trascrizione libera per Orchestra di G. C. Sonzogno, (S. A. Carisch, Milano).

Sono due trascrizioni, in cui la libera interpretazione orchestrale di Sonzogno amplia le intime possibilità della grande arte di Bach, senza alterarne la costruzione architettonica, illumina e chiarisce i riposti pensieri, e in ogni modo avvicina al grande pubblico l'austerità del grande di Eisenach. Come limpidezza di impasti e correttezza di stile ci sembra migliore l'*Adagio e la fuga*.

a. dam.

DONOSTIA (R. P.) — *Vora 'i ter*. Serenata infantile per Chitarra trascritta per Pianoforte, (Max Eschig, Parigi).

La breve pagina è troppo ardita per essere compresa dai ragazzi; questo non toglie che possa essere apprezzabile, specialmente per qualche atteggiamento esotico.

FELINE (J.) — *Berceuse pour Piano*, (Max Eschig, Parigi).

Facile e scorrevole può essere suonata anche dai pianisti in erba.

TANSMAN (A.) — *Novelletes pour Piano*, (Max Eschig, Parigi).

Varie e un poco ineguali queste novellette pianistiche alternano ritmi e atteggiamenti. Di effetto riesce lo studio.

HAENDEL-DREWETT — *Giga* per Clavicembalo adattata al Pianoforte, (Università di Oxford, Londra).

Bellissimo pezzo di effetto e di difficoltà non troppo ardua.

AKIMENKO (CH.) — *Deux berceuses de Noël pour Violino et Piano*, (M. Senart, Parigi).

Due finissime pagine atte a divertire e a educare i giovani studenti violinisti. La prima *Ninna nanna* è tutta in prima posizione; la seconda non supera la terza.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA ESEGUITA

EDIZIONI RICORDI

L. ROCCA: "La morte di Frine,, a Rio de Janeiro.

Dal *A Nacão*:

... Ludovico Rocca è uno dei compositori italiani moderni, ma che già si proietta nei grandi ambienti lirici mondiali, dove il suo ultimo lavoro *Il Dibuk* fu entusiasticamente discusso e considerato come espressione assoluta di arte. Egli era per noi un inedito. *La Morte di Frine* è un'opera scritta nella sua gioventù, quando iniziava la sua carriera, e tuttavia, costituisce già un'affermazione del suo valore di compositore e di uomo di teatro.

... Rocca ha scritto una partitura dove assieme ad una ricca orchestrazione tutta dei nostri giorni, e che fa risaltare l'ellenismo del poema, ogni frase è magnificamente commentata dall'orchestra, pur conservando la linea melodica spirituale. È una musica che commuove ed afferra lo spettatore dall'inizio alla fine.

Dal *Correio da Manhã* (Jic.):

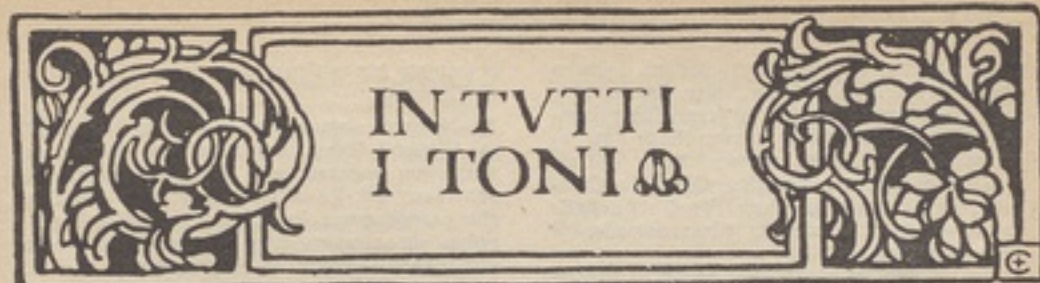
... Rocca ha sviluppato questo tema poetico, che l'autore del libretto chiama « leggenda tragica », e di fatto non manca di essere una grande tragedia femminile, in un'opera musicale espressiva alla quale è riuscito a dare l'ambiente più adatto, valendosi delle modalità greche, sin dal coro iniziale svolto francamente nel modo frigio, pieno di salti e di mezzi toni, ma di una grande bellezza di fattura. La partitura contiene numerosi pezzi che meriterebbero di essere messi in risalto.

Dal *Jornal do Brasil* (ARTUR IMBASSAHY):

Da quanto ho sentito ed osservato mi sono convinto che nell'autore dello spartito si riscontra un notevole talento musicale; egli si rivela un mirabile conoscitore dei segreti d'istrumentazione e soprattutto di un temperamento creato per la composizione di opere.

Dal *Correio da Noite* (SIPEL):

... Il linguaggio musicale di Rocca è quello di un innamorato dell'arte e rispecchia quindi tutte le dolcezze e tutte le sofferenze di una anima che va in cerca di un sogno di sublime bellezza con ansia di conquiste e un'angoscia di torturante attesa. Il futuro autore di *Dibuk*, l'opera che ha conosciuto i maggiori trionfi di questi ultimi anni, ha profuso nella *Morte di Frine* un tesoro di tenerezza e di amarezza ammirevolmente musicali, ornandole di preziosità stilistiche ed armoniche, che fanno di questo breve lavoro in un atto un'autentica opera di primo ordine. Ludovico Rocca è oggi indubbiamente un trionfatore, ed è molto giovane. La tempra degli artisti di razza si rivela in lui potente e decisiva.



CONCORSI

☉ COMUNE DI BOLOGNA. — È indetto il Concorso al posto di insegnante di Organo e Composizione organistica in quel Civico Liceo musicale pareggiato. Scadenza per la presentazione delle domande il 24 novembre. Chiedere informazioni all'Ufficio Personale del Comune.

☉ MUNICIPIO DI FERRARA. — Concorso per titoli ed esami al posto di Insegnante di Corno (con l'incarico per la Tromba ed il Trombone) nell'Istituto musicale Frescobaldi.

Le domande e i documenti dovranno pervenire non oltre il 31-XII p. v. alla Segreteria del Comune.

☉ ASSOCIAZ. NAZ. FASCISTA ARTISTE E LAUREATE. — Ha indetto per febbraio 1938 un concorso tra le proprie iscritte che sieno socie anche degli « Amici della Musica », allo scopo di aprire le sale di quest'ultima importante Società alle vincitrici del Concorso stesso, al quale possono partecipare le cultrici dell'arte pianistica, violinistica e vocale, con tre numeri di composizioni concertistiche, prevalentemente di autori italiani, della complessiva durata di tre quarti d'ora.

☉ Il PREMIO EMIL HERTZKA, di 1000 scellini austriaci, è riservato per il 1938 ad una composizione di musica da camera. Quella premiata sarà inoltre trasmessa per radio. I lavori dovranno pervenire non oltre il 15 marzo p. v. al Segretario del Concorso dr. Friedrich Scheu (Opernring 3, Vienna) il quale, a richiesta, invia programma dettagliato.

☉ GIORNALE « IL CORRIERE », AGEN (Francia). — Concorso per l'Inno dei Cattolici italiani all'estero, su parole che il giornale stesso (83 Boul. Carnot) invia a richiesta. I lavori in triplice copia dovranno pervenire al *Corriere*, al quale rimarrà la proprietà del lavoro prescelto, non oltre il 28 ottobre p. v. Premio Fr. 500.

☉ V MOSTRA DI MUSICHE NUOVE A VERONA. — Sono stati accettati per l'esecuzione i seguenti lavori: *Fantasia su tema di Mozart*, per pianoforte, di Valdo Medicus; *Tre Canti* per due voci e quintetto d'archi di U. Beretta; *Padre nostro* per canto e piano di A. Giroto;

Ombra in Castelvecchio per pianoforte di M. Goriero; *Improvviso* per quartetto di A. Benvenuti; *Disperata* per pianoforte, di U. Zonoli; *Quartetto per archi* di R. Dionisi; *Concerto campestre* per trio di U. Micheli.

Tra i maestri invitati hanno aderito di partecipare alla Mostra: Casella, Petrassi, Gorini, Mortari, Bianchi, R. Bossi, Tagliapietra, Sartori, Liviabella, S. Zanon, L. M. Zanetti e M. Montico.

I due premi di L. 500 ciascuno stabiliti nel bando del Concorso sono stati assegnati alle due composizioni dei maestri Micheli e Beretta.

☉ Al Concorso per l'« Inno all'Impero », indetto dall'Ente turistico di San Remo, hanno partecipato oltre 200 compositori. La Giuria, composta da Mascagni, Cilea, Casella, D'Elia e Jachino, non ha trovato nessun lavoro meritevole del premio di L. 50.000. Soltanto sei o sette sono stati giudicati degni di considerazione.

☉ CELEBRAZIONI SARDE. — Prime classificate ex aequo, nella Rassegna nazionale di giovani solisti di canto, sono state la signora Gemma Baruch Levi di Trieste e la signorina Guglielmina Garzoglio di Genova, già vincitrice, anche, della precedente rassegna di Cremona.

NOTIZIE

☉ Il Duce ha ricevuto le principali autorità della Provincia di Cremona, accompagnate dall'on. Farinacci, presidente del COMITATO PER LE CELEBRAZIONI STRADIVARIANE, il quale ha riferito sullo svolgimento delle manifestazioni stesse, ha consegnato al Capo del Governo un assegno di oltre L. 40 mila, utile netto della gestione finanziaria, e presentato un concreto progetto per la creazione a Cremona di una Scuola internazionale di Liuteria.

Il Duce si è compiaciuto del successo internazionale delle celebrazioni, rivolgendolo un vivo elogio agli organizzatori ed ha approvato il progetto della Scuola di Liuteria, destinando ad essa, come primo fondo, la somma di lire 40 mila.

☉ IL COMITATO PERMANENTE PER LE NUOVE

OPERE LIRICHE di compositori italiani, istituito presso la Società Italiana autori ed editori, dopo avere esaminato ben 19 lavori, ha espresso il parere che sieno meritevoli di rappresentazioni le seguenti opere: *Maria d'Alessandria*, di Giorgio Federico Ghedini; *Cleopatra*, di Armando La Rosa Parodi; *La figlia del narvaca*, di Mezio Agostini; *Fiorella*, di Italo Brancucci.

Il Comitato ha deliberato anche di richiamare in modo particolare l'attenzione delle superiori autorità sull'opera *Maria d'Alessandria*, del maestro Ghedini, per i suoi notevoli pregi artistici. L'opera, come è noto, è già stata recentemente rappresentata, con caloroso successo, al Donizetti di Bergamo.

⊗ L'ON. GIORGIO MARIA SANGIORGI, già direttore de «Il Resto del Carlino» di Bologna è stato nominato Presidente della Società Italiana autori ed editori, in sostituzione del senatore Bodrero che ha rassegnato le dimissioni a motivo dei suoi impegni quale professore all'Università di Padova.

⊗ Il 1° dicembre la R. Accademia di Santa Cecilia inizierà un CORSO SUPERIORE DI CANTO GREGORIANO, tenuto dal Rev.mo padre benedettino don Paolo Maria Ferretti, Preside del pontificio Istituto di musica sacra, accademico di Santa Cecilia. Le lezioni saranno integrate da esercitazioni pratiche dirette da mons. Onorio Magnoni. Il corso avrà la durata di due anni. Requisito normale per l'iscrizione è il diploma di composizione o di organo.

⊗ Si è costituito il COMITATO NAZIONALE DEGLI ENTI LIRICI ch'è risultato così composto: maestro Mario Labroca (Presidente); marchese Francesco Dentice d'Accadia, on. Corrado Marchi, gr. uff. Jenner Mataloni, maestro Gardenio Botti, m.° Giuseppe Antonicelli, maestro Pio Donati (membri).

⊗ Il maestro on. Lualdi, nel discorso di apertura dell'anno accademico al CONSERVATORIO DI NAPOLI, del quale è direttore, ha annunciato di avere istituito una nuova cattedra (affidata al maestro Riccardo Castagnone) di preparazione e avviamento alla direzione del repertorio sinfonico e teatrale, mentre un'altra cattedra, riguardante lo studio dell'acustica e dell'organologia musicale, è in progetto.

⊗ La medaglia della Fondazione Coolidge di Washington, per la diffusione della musica da camera, è stata attribuita al compositore G. FRANCESCO MALIPIERO.

⊗ RICCARDO ZANDONAI sta scrivendo una nuova opera destinata alle rappresentazioni all'aperto e concepita, quindi, per il teatro di masse secondo le direttive impartite dal Duce. Il libretto, che avrà per titolo *Orazi e Curiazi*, è del Guastalla e riguarda l'epica leggenda dei sei romani. L'opera non durerà più di un'ora; sarà pronta per la prossima estate e verrà rap-

presentata probabilmente a Roma alle Terme di Caracalla.

⊗ Notevole sarà anche quest'anno l'ATTIVITÀ DI ALFREDO CASELLA ALL'ESTERO. Dopo aver diretto un concerto alla Radio di Praga, pel genetliaco del Re d'Italia, è passato col Trio che prende nome da lui in Germania. Seguiranno un concerto alla Radio di Vienna e due rispettivamente ad Amsterdam e all'Aja. All'Aja il Casella dirigerà la prima esecuzione di un suo nuovo Concerto scritto appositamente per la celebrazione del cinquantenario anniversario del Concertgebouw, in seguito all'invito di questo. Nel gennaio poi del nuovo anno concerti in varie città di Sicilia; e poi un giro in Grecia e in Egitto. Nel febbraio, infine, dirigerà concerti a Parigi prima, poi a Londra.

⊗ DON LORENZO PEROSI ha accettato l'incarico di comporre una messa per il 4° centenario di S. Carlo ed ha promesso di dirigerla egli stesso nel Duomo di Milano.

⊗ Il PROF. ALAMIRO GIAMPIERI, già da parecchi anni docente al Liceo paraggiato di Genova, ha vinto il Concorso per titoli ed esami al posto di insegnante di Clarinetto nel R. Conservatorio di Milano.

⊗ Il conte Minutolo Negrini, Podestà di Lucca, ha donato al Museo della Scala una MEDAGLIA CON L'EFFIGIE DI ALFREDO CATALANI, un bellissimo esemplare della medaglia commemorativa che, nel 1900, auspice la Società corale lucchese «Guido Monaco», venne coniata dal ben noto artista Nicola Farnesi.

⊗ L'Ente del Teatro Comunale di Firenze, ha istituito un NIDO DI BIMBI, in apposito locale del teatro stesso, per permettere ai genitori che vogliono assistere allo spettacolo di non aver pensiero per i propri figliuoli che saranno appunto trattenuti e divertiti nel nido suddetto.

La stagione teatrale

In occasione dell'inizio dell'anno XVI sono stati pubblicati i cartelloni per i principali teatri:

⊗ MILANO (Teatro alla Scala). — *Margherita da Cortona* di L. Refice; *Proserpina* di R. Bianchi (novità assolute). — *Goyescas* di E. Granados; *Sadko* di Rimski Korsakov; *Il volto della Vergine* di E. Camussi (novità per Milano). — *I Pescatori di perle* di G. Bizet; *Le Joueur de Notre Dame* di G. Massenet; *L'Impresario in angustie* di D. Cimarosa; *Silvano* di P. Mascagni; *Marcella* di U. Giordano (opere di primo allestimento). — *Mefistofele*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *Otello*, *Le Nozze di Figaro*, *Marta*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Gobbo del Califo*, *La Gioconda*, *Cavalleria rusticana*, *I Quattro rusteghi*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Messa da Requiem* (Verdi),

Aida, *Tosca* (opere di ripresa). Il complesso del teatro di Stato di Monaco offrirà inoltre l'intera edizione della *Tetralogia*. Il programma è completato dai balli *Antiche Danze ed Arie* di O. Respighi e *Schiaccianoci* di Ciaikovski.

Direttori della stagione, che andrà dal 26 dicembre alla fine di aprile, saranno i maestri De Sabata, Marinuzzi, Capuana, Polzinetti e C. Krauss (per la *Tetralogia*).

⊗ ROMA (Teatro Reale dell'Opera). — Dal 1° dicembre al 26 aprile si rappresenteranno: *Caracciolo* di F. Vittadini (novità assoluta). — *La donna senza ombra* di Strauss; *Le Furie di Arlecchino* di Lualdi (novità per Roma). — *Luisa Miller* di G. Verdi; *Le donne curiose* di Wolf Ferrari; *L'Africana* di Meyerbeer; *La Monacella della fontana* di G. Mulè (opere di primo allestimento). — *I Cavalieri di Ekebù*, *Wally*, *Trovatore*, *Un Ballo in maschera*, *La bisbetica domata*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Turandot*, *L'amico Fritz*, *Bohème*, *Fedora*, *Lo Straniero*, *Dibuk*, *Mefistofele*, *Hänsel e Gretel*, *Werther*, *Gioconda*, *Carmen*, l'intera *Tetralogia* (opere di repertorio).

I balli prescelti sono: *Il Lago dei Cigni* di Ciaikovski (nuovo per Roma), e *Gli Uccelli* di Respighi (ripresa).

⊗ GENOVA (Teatro Carlo Felice). — *Donata* di G. Scuderi; *La Caverna di Salamanca* di F. Lattuada (novità assolute). — *I Fuochi di S. Giovanni* di E. Camussi; *L'uomo che ride* di A. Pedrollo; *Mese mariano* di U. Giordano; *Kovancina* di Mussorgsky (novità per Genova). — *Otello*, *Tristano e Isotta*, *Il piccolo Marat*, *La fanciulla del West*, *Bohème*, *Rigoletto*, *Carmen* (riprese).

Dirigeranno i maestri Guarnieri, Gui, Previtali, Benvenuti e R. Strauss.

⊗ NAPOLI (Teatro S. Carlo). — *Alcassino e Nicoletta* di Barbieri; *Macbeth* di Bloch (novità assolute). — *Cyrano di Bergerac* di Alfano (che inaugurerà la stagione, il 25 gennaio); *Kovancina* di Mussorgsky; *Le Furie di Arlecchino* di Lualdi; *La Favola di Orfeo* di Casella; l'oratorio *La Passione* di Malipiero (nuove per Napoli). — Fra le opere di repertorio: *Aida*, *Turandot*, *Parsifal*, *Traviata*, *L'Amico Fritz*, *Andrea Chénier*, *Madama Butterfly*, *Arlesiana* e *Favorita*.

Si daranno anche i balli *Lumawig e la saetta* di Lualdi e *Il cappello a tre punte* di De Falla.

Dirigeranno Guarnieri, Vitale, Questa e Sabino.

⊗ TRIESTE (Teatro Verdi). — Verranno rappresentate *Dibuk* di Rocca e *Il Campiello* di Wolf Ferrari (nuove per Trieste), *Otello*, *Don Pasquale*, *Tosca*, *Manon*, *Boris Godunof*, *I Maestri cantori*. Quest'ultima opera sarà diretta da Franz von Hoesslin; le altre da Marinuzzi, Fabbroni e Berrettoni.

⊗ CREMONA (Teatro Ponchielli). — Il maestro Armani dirigerà, in gennaio, *Tosca*, *Sonnambula*, *Lohengrin*, *Cavalleria rusticana* ed *Il segreto di Susanna*.

⊗ COMO (Teatro Sociale). — La stagione si inizierà il 12 febbraio con *Otello*. Seguiranno *Madama Butterfly*, *Cecilia* di Refice (nuova per Como), *Lucia di Lammermoor*. Direttori Armani e Refice (per la sua opera).

⊗ MALTA (Teatro Reale). — I maestri Cantoni e De Tura dirigeranno dal 1° novembre al 15 febbraio p. v.: *Otello* (con Pertile), *Don Carlos*, *Arlesiana*, *Africana*, *La Forza del destino*, *Manon*, *Turandot*, *Lohengrin*, *Madama Butterfly* ecc.

⊗ LA STAGIONE LIRICA ITALIANA IN OLANDA, già iniziata all'Aja a fine ottobre, si svolgerà fino a dicembre nelle principali città, col seguente repertorio: *Bohème*, *Turandot*, *Rigoletto*, *Barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *I pescatori di perle*, *Madama Butterfly*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Manon Lescaut*, *Lucia*, *Tosca*, *Aida*, oltre *Lodolella* di Mascagni e *Le preziose ridicole* di Lattuada, che costituiscono le novità della stagione.

Direttore il maestro Edmondo De Vecchi.

La stagione concertistica

⊗ ROMA (Teatro Adriano). — Si avranno non meno di 42 concerti dal 14 novembre alla metà di maggio. Si avvicenderanno sul podio, in ordine di tempo, oltre al direttore stabile Bernardino Molinari, i maestri Guarnieri, B. Walter, M. Rossi, Gertrude Herliczka, Schuricht, Calusio, Andrea Ferrero, Zandonai, Baldi, Dobrowen, Georgescu, Gui, Freccia, De Sabata, Mengelberg, Ghione e F. Mignone.

Parteciperanno ai concerti i solisti: Scarpini, Silvestri, Cortot, Serkin, Fischer, Tagliaferro (pianisti); Feuermann, Janigro, Bonucci (violoncellisti); Milstein, Hubermann, Busch, Prihoda, Francescatti, Gioconda De Vito (violinisti); Magistretti (arpista).

Molinari offrirà la ripresa della *Messa* di Verdi, presenterà il *Salmo IX* di Petrassi e, novità assoluta per l'Italia, il *Te Deum* di Z. Kodaly. Dirigerà anche alcune composizioni vincitrici della Rassegna nazionale dei musicisti, autori i maestri Frazzi, Montani, Desderi, Liviabella, Alderighi, Medici e Guerrini.

Altre interessanti novità italiane saranno presentate nel corso della stagione: *Rapsodia trentina* di Zandonai; *Canti di operai lombardi* di Gavazzeni; *Sonata* per pianoforte concertante e orchestra di Labroca; una composizione per Quartetto e orchestra di Montani; *Tempo alto* di Lavagnino; *Canti di palude* di Rossellini; *Toccata* per orchestra e pianoforte obbligato di Barbara Giuranna; *Concerto* per pianoforte e orchestra di Amfitheatrof.

Tra le novità straniere, figurano in programma: *Mathis de Maler* di Hindemith; *Jeux de*

cartes di Strawinsky; *Concerto per violoncello e orchestra* di Roussel; *Tre Pezzi* (da Lulù) di A. Berg; *Sinfonia N. 1* di Schostakovich; *Concerto per la mano sinistra* di Ravel. Mengelberg, inoltre, dirigerà le composizioni che i maestri Casella, Strawinsky e Hindemith sono stati invitati a scrivere per il giubileo del Concertgebouw di Amsterdam.

ROMA (S. Cecilia). — Inaugurerà la stagione (il 19 novembre) il complesso corale del maestro Somma (il quale sarà pure il direttore di quello dell'Augusteo), con tre concerti in cui saranno eseguiti, tra l'altro, *Il cicaleto delle donne al bucato* di Striggio, *La pazzia senile* di Banchieri e *L'Amfiparnaso* di O. Vecchi.

Successivamente si avvicenderanno i pianisti Brailowsky, Fischer, Dina Lipacti, Borowsky, Cortot, Baumgartner; i violinisti Milstein, Ciampi, Pridoda, Yvonne de Steinbach, Brengola; il violoncellista Feuermann; le cantatrici Margherita Carosio, M. Fiorenza Ciampelli (quest'ultima in collaborazione col pianista Favaretto), Cristina Eftimidis; l'arpista Sassoli Rusta; il Quintetto strumentale di Parigi, l'Orchestra dei Filarmonici di Berlino, il Quartetto Kollisch.

ROMA (Filarmonica). — I concerti si svolgeranno alla Sala Pichetti, sotto la direzione artistica del maestro Vincenzo di Donato. Si presenteranno le cantatrici Voltolina, Di Maria-Petris, Bodanza, Lenart, Pragner Coelho, Mislav-Kapper, D'Albore; i pianisti Graziosi, Rotoli, Hauser, Andersen, Aeschbacher, Gieseking; l'arpista Cicognani; i violinisti Lilla D'Albore, Bustabo; il violoncellista Eisenberg; il Duo Astrologo-Solheid e Busch-Serkin; i Tril Italo-tedesco, vocale romano, Pasquier (archi); i Quartetti Curtis, Radulesku, di Roma, Italiano; la Société des Instruments à vent di Bruxelles, i Comedian Harmonists, ecc. ecc.

MILANO (Società del Quartetto). — Sono finora scritturati i pianisti Brailowski, Gieseking, N. Rossi, Ornella Puliti Santoliquido; i violinisti Barera, Hubermann, Pridoda; il violoncellista Mainardi; la soprano Alfani Tellini, il tenore Parigi (con la collaborazione pianistica di Castelnuovo Tedesco); il Duo Busch-Serkin, i Quartetti Busch e Kollisch ed un complesso di strumentisti diretto dall'oboista Leandro Serafin.

Probabilmente, sotto la direzione di Adolfo Busch, verranno eseguiti tutti i *Concerti Brandeburghesi* di G. S. Bach.

TORINO (Pro Cultura femminile). — H. Scherchen con la sua orchestra di Vienna inaugurerà la stagione il 4 dicembre. Seguiranno il Gruppo strumentale italiano, diretto da N. Sanzono, con il concorso della cantante E. Vivante e dell'arpista C. Gatti Aldrovandi; il Nuovo Quartetto ungherese; il Trio

italo-tedesco; il Quartetto torinese con pianoforte; Adolf Busch a capo di trentadue strumentisti per sei *Concerti Brandeburghesi* di Bach; il tenore Bernac col pianista Poulenc; ed ancora Piatigorsky, violoncellista; Olga Pragner Coelho, cantante brasiliana; L. Pitini, G. Agosti, pianisti; Abussi, Gustabo, violinisti.

TORINO (Gum). — Il primo concerto sarà tenuto da Toti Dal Monte. Seguiranno i pianisti: Vidusso, Schaufuss-Bonini, Goldberg, Aeschbacher, Gieseking; i violinisti Krauss, Pridoda, Barera; il violoncellista Gasparini; la cantante M. Merlo; l'arpista Magistretti; i Quartetti Poltronieri e Lehner; i Tril Borowsky-Roth-Bolomkamps e De Ribaupierre-Leyvastre-Serres; il Coro Sosat di Trento. Una serata di musiche italiane antiche avrà ad interpreti le signore Della Torre e Gobbi Belcredi e il violinista Scaglia.

TORINO (Amici della musica). — Sono stati scritturati l'Orchestra da camera dei Filarmonici di Vienna; i Quartetti Kollisch, Kedroff (vocale) e quello di Berlino; la Société des Instruments à vent di Bruxelles; il Trio vocale di Roma; il Nonetto di Praga; i pianisti Cortot, Puliti Santoliquido, Moratyn, Borowsky; i violinisti Pelliccia e Temianka; i violoncellisti Bonucci e Navarra; la cantante Anzelotti.

Tre serate speciali saranno dedicate a Bach, ed in un'altra il coro diretto dal maestro Rostagno eseguirà madrigali di Monteverdi, Marzengo, Gesualdo ecc.

VENEZIA. — Pel D.L. Provinciale sono stati scritturati i pianisti Bachhaus, Borowsky e Bagnoli; i violinisti Pridoda, Lilla D'Albore, Jole Bauara e Magda Hajos; il violoncellista Bonucci; il Trio Barbini-Ferro-Pais; il Quartetto della Camerata romana, e Baerone di Berlino; i Comedian Harmonists; il Quintetto strumentale parigino.

Al Circolo Artistico si presenteranno i pianisti Brailowski e Bianchini; i violinisti Francescatti e Piovesan; il violoncellista Navarra; la soprano Pragner Coelho; l'arpista Ornella Oriandini; il Quartetto Ferro; la Société des Instruments à vent di Bruxelles.

Tre concerti speciali saranno affidati al pianista Keutner che suonerà con l'orchestra, al Nonetto Boemo ed al Quartetto di Zagabria.

BARI (Liceo Piccinni). — Si avranno 16 concerti e precisamente 2 orchestrali, diretti da La Rotella, e 1 corale della Polifonica barese, direttore Blazio Grimaldi. Negli altri si avvicenderanno il Quartetto Lener, il Trio ungherese, i violinisti Pridoda e Renard; i violoncellisti Bonucci e Masotti; il pianista Gieseking ed altro da destinarsi; la cantante Maddalena Grey; ed il flautista Tassinari con l'arpista Luisa Cappabianca.

LE SOCIETÀ ORCHESTRALI PARIGINE hanno pubblicato i loro rispettivi programmi. I « Concerts Pasdeloup » si terranno a l'Opera Comique e saranno diretti da Albert Wolff. I « Concerts Colonne » sotto la direzione di Paul Paray, faranno la loro abituale stagione al Chatelet. La società dei « Concerts du Conservatoire » darà venti concerti, sotto la direzione di Philippe Gaubert e con la partecipazione di numerosi solisti. Alla Sala Pleyel la « Orchestre Symphonique de Paris » terrà i suoi concerti diretta da Pierre Monteux, il quale, quando andrà in America, cederà la bacchetta ad altri maestri francesi e stranieri.

LA DIFFUSIONE DELLA RADIO IN TUTTO IL MONDO. — Precedono gli Stati Uniti con 22 milioni e 269.000 abbonati. Seguono la Svezia (9.444.447), la Germania (8.167.955), l'Inghilterra (7.625.842), la Russia (3.760.400), la Francia (3.218.544).

Non raggiungono il milione di radioamatori, ma superano il mezzo milione l'Olanda, la Cecoslovacchia, il Belgio, l'Australia, la Polonia, la Danimarca, l'Italia (625.350) e l'Austria. Tra il mezzo milione e i cento mila abbonati troviamo la Svizzera, l'Ungheria, la Norvegia, la Nuova Zelanda, la Finlandia, la Rumania. Hanno meno di cento mila abbonati l'Irlanda, la Jugoslavia, la Lettonia ecc. Ultima è l'Islanda (13.000).

Considerando gli abbonati per ogni cento abitanti, sono sempre capofila gli Stati Uniti (18,8 per cento). Seguono l'Inghilterra (17,71), la Danimarca (17,6), la Svezia (15,1), la Nuova Zelanda (14,6), l'Australia (13), la Germania (12,2), l'Olanda (11,6), la Svizzera (11,4), l'Islanda (11), il Belgio (10,7).

Le minori percentuali sono date dall'Italia (1,4), dalla Rumania, dal Portogallo, dalla Jugoslavia, dalla Bulgaria e dalla Grecia (0,2).

Il prossimo Festival della SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA avrà luogo a Londra dal 17 al 23 giugno 1938, con l'appoggio finanziario del « Daily Telegraph » e de la « Morning Post ». Il giury sarà composto da D. Milhaud (Francia), A. Boulé (Inghilterra), A. Haba (Cecoslovacchia), E. Ansermet (Svizzera) e J. Bentzon (Danimarca).

Il figlio di ANTONIO DVORAK ha scoperto tra le carte di suo padre la partitura completa di un'opera *Alfred*, della quale s'ignorava l'esistenza. Prima di essere portata sulle scene, sarà trasmessa dalla Radio di Praga.

LA BIBLIOTECA DI STATO DI BERLINO ha recentemente arricchito la sua sezione musicale di manoscritti di grande valore, quali alcuni appunti di Beethoven per l'ouverture di *Leonora*, altri di Mozart per la *Sinfonia in re magg.* e per *Il Ratto del serraglio*; autografi di

G. S. Bach e dei suoi figli Guglielmo-Friedemann e Carlo Filippo Emanuele; lettere di Gluck, Haydn, Weber, Wagner; ed una miniatra, con la data del 1670, di H. Schütz.

Contrariamente a quanto pubblicato da diversi giornali tedeschi, il FESTIVAL DI BAYREUTH avrà luogo anche nel 1938 dal 26 luglio al 19 agosto. Si avranno due cicli della *Tetralogia*, cinque rappresentazioni di *Parsifal* e di *Tristano e Isotta*.

L'*Allgemeine Musikzeitung* di Berlino, pubblica l'elenco delle opere rappresentate più frequentemente in Germania durante l'ultima stagione. Esse sono:

Freischütz con 437 rappresentazioni, *Carmen* (415), *Madama Butterfly* (407), *La Bohème* (349), *Il Barbiere di Siviglia* (314), *Rigoletto* (281), *Vascello fantasma* (271). Seguono, limitatamente alle opere italiane: *Pagliacci* (243), *Tosca* (242), *Aida* (233), *Cavalleria rusticana* (232), *Trovatore* (228), *Traviata* (215), *Un Ballo in maschera* (110), *La Forza del destino* (91), *Otello* (84), *La Figlia del reggimento* (81), *Gianni Schicchi* (74).

Considerando la statistica dal punto di vista degli autori vediamo che Wagner ha avuto 1409 rappresentazioni; e, tra gli autori italiani, Verdi 1351, Puccini 1186, Rossini 317, Leoncavallo 243, Mascagni 232, Nicolai 199, Wolf Ferrari 162, Donizetti 111, ecc.

La prossima stagione di concerti della NATIONAL BROADCASTING COMP. sarà diretta da Arturo Toscanini, il quale avrà a sua disposizione un'orchestra di novanta professori, scelti fra i migliori di ben venti paesi. Tale complesso verrà a costare, per una sola stagione, circa 30 milioni di lire italiane.

I concerti saranno trasmessi dalle 200 stazioni radio che la Compagnia possiede.

PIANOFORTE A DUE MANI

D. CIPOLLINI

Raccolta di pezzi per il ritmo e l'espressione

- E. R. 1009. - Vol. I, 22 Pezzi facili L. 8
 E. R. 1088. - Vol. II, 21 Pezzi progressivi L. 10
 E. R. 1420. - Vol. III, Pezzi di media difficoltà L. 10

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

TEDOLDI (A.) (124093). *Canto triste* (A) L. 4,—

CANTO

RICCI (L.). *Variations - Cadenze - Tradizioni:*
 — (E. R. 1903) per voci femminili. (B) L. 2,—
 — (E. R. 1904) „ „ maschili. „ „ 10,—

VIOLINO E PIANOFORTE

DANCLA (C.). *24 Melodie faciles in tutti i toni, Op. 115* (Facl):
 — (E. R. 1917) Fascicolo 1° (B) L. 5,—
 — (E. R. 1918) „ 2° „ „ 5,—
 — (E. R. 1919) „ 3° „ „ 5,—
 — (E. R. 1920) „ 4° „ „ 5,—
 VIOTTI (G. B.) (E. R. 1916). *18° Concerto*. Accompagnamento e cadenze di M. Abbado. (B) L. 8,—

VIOLONCELLO SOLO

BRERO (G. C.) (121148). *Scite*. (A) L. 5,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BRERO (G. C.) (124147). *Canto popolare orientale*. (A) L. 5,—

STRUMENTI A FIATO E PIANOFORTE

BONNARD (G.) (124065). *Rondò per Clarinetto e Pianoforte*. (A) L. 6,—
 — (124066). *Notturmo per Clarinetto e Pianoforte*. (A) L. 6,—
 — (124067). *Valzer da Concerto per Clarinetto e Pianoforte*. (A) L. 8,—
 — (124070). *Sonata per Fagotto e P.forte*. „ „ 10,—
 — (124069). *Sonata « Virgilliana » per Corno e Pianoforte*. (A) L. 10,—
 — (124068). *Sonata per Tromba e P.forte*. „ „ 10,—

MUSICA D'INSIEME

GHEDINI (G. F.). *Adagio e Allegro di Concerto*, per Flauto, Clarinetto, Corno, Violino, Viola, Violoncello ed Arpa:
 — (123898). Partitura. (A) L. 12,—
 — (123899). Parti staccate. „ „ 20,—
 SALVIUCCI (G.) (124046). *Serenate per nove strumenti*. Partitura in-10°. (A) L. 15,—

ORCHESTRA

FABINI (E.) (123850). *« Mhaructyd »*. Quadro sinfonico (dal balletto omonimo). Partitura in-10°. (A) L. 15,—

MACIPIERO (G. F.) (124078). *Seconda Sinfonia* (Elegica). Partitura in-10°. (A) L. 15,—
 PARODI (R.) (123965). *Notturmo* (dalla « Suite in La »). Partitura in-10°. (A) L. 12,—
 ROSSELLINI (R.) (124000). *Dittirambo e Dittiramo*. Partitura in-10°. (A) L. 12,—
 — (124005). *Preludio all'« Aminta »* del Tasso. Partitura in-10°. (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

ROCCA (L.). *LA MORTE DI FRINE*. Fantasia (Calotta):
 — (123860) per piccola Orchestra (A) L. 12,—
 — (124062) per Orchestra da sala „ „ 10,—
 ZANDONAI (R.). *LA FARSA AMOROSA*. Fantasia sull'Atto 1° (Quadro 1°) (Calotta):
 — (123883) per piccola Orchestra (A) L. 12,—
 — (123946) per Orchestra da sala „ „ 12,—
 — *LA FARSA AMOROSA*. Fantasia sull'Atto 3° (Calotta):
 — (123948) per piccola Orchestra (A) L. 12,—
 — (123949) per Orchestra da sala „ „ 10,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CASELLA (A.). *Mitos*. Collezione di Manuali musicali diretta da G. M. Gatti e P. Ojetti: *Il Pianoforte*. (Tumminelli & C., Roma).
 HICKMANN (H.). *Das Portativ ein Beitrag zu Geschichte der Kleinorgel*. (Bärenreiter Verlag, Kassel).
 NERETTI (L.). *La musica, luce dell'anima*. (La Stamperia, Firenze).
 SANDBERGER (A.). *Neues Beethoven-Jahrbuch*. (H. Liszt's Verlag, Braunschweig).
 STEFAN (P.). *Toscanini*. (F.lli Bocca, Milano).
 TAMPERE (H.). *Anthologia Cantuum Popularium*. (Commentationes Societatis academicæ musicorum estoniæ, Tallinn).

MUSICA PER ORGANO

GALLETTI (P. M.). *Pezzi facili per Organo od Armonio*. (Tip. Porziancola, S. Maria degli Angeli).
 HAENDEL (G. F.). *Donze Concertos pour grand Orgue*. Arrangés, doigtés, annotés, Vol. I. Vol. II. (S. Boremann, Paris).
 TOURNEMIRE (Ch.). *Postfudes libres pour des Antennes de Magnificat*. Orgue sans pédale ou Harmonium. (Max Eschig, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

MUSICA VOCALE DA CAMERA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

Arie antiche, di Autori diversi

(con prefazione e cenni biografici)

raccolte da ALESSANDRO PARISOTTI

50251. VOLUME I. L. 25,—
 50248. Fasc. 1° — Carissimi. - Cesti. - Legrenzi. - Bononcini. - Scarlatti A. L. 8,—
 50249. Fasc. 2° — Vivaldi. - Lotti. - Caldara. - Scarlatti D. - Hindel. - Marcello. - Leo. L. 10,—
 50250. Fasc. 3° — Pergolesi. - Gluck. - Jommelli. - Traetta. - Piccini. - Paisiello. - Marini G. L. 12,—

53983. VOLUME II. L. 25,—
 53980. Fasc. 1° — Del Leo. - De Luca. - Falconeri. - Romani. - Cocchi. - Monteverdi. - Cavalli. - Tenaglia. - Cesti. L. 10,—
 53981. Fasc. 2° — Stradella. - Fasolo. - Scarlatti A. - Bassani. L. 10,—
 53982. Fasc. 3° — Gasparini. - Bononcini G. B. - Sarri. - Durante. - Marcello. - Paradisi. - Giordani G. - Piccini. L. 10,—

101918. VOLUME III. L. 25,—
 101915. Fasc. 1° — Secolo XVI: Falconeri. - Anonimo. - Romani. - Cocchi. - Peri Jacopo. - Monteverdi. - Cavalli. L. 8,—
 101916. Fasc. 2° — Secolo XVII: Fasolo. - Tenaglia. - Carissimi. - Rosa Salvatore. - Sartorio. - Stradella. - Scarlatti A. - Gasparini. - Hindel. - Vinci. L. 12,—
 101917. Fasc. 3° — Secolo XVIII: Pergolesi. - Traetta. - Cimarosa. - Dalayrac. - Cherubini. - Spontini. - Bianchi. L. 12,—

G. RICORDI & C. — MILANO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

MILANO.
 Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2 (angolo Via S. Raffaele).
NAPOLI.
 G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.
PALERMO.
 G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56
ROMA.
 G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.
TORINO.
 Cienna Leandro. - Via Piave, 3.
TRIESTE.
 Tedeschi e Obersinn. - Corso Vitt. Em., 26.
BUENOS AIRES.
 G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.
LIPSIJA.
 G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
 G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
 Soc. An. des Editions Ricordi. - 18, Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
 G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.
S. PAULO.
 G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
 Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
 Comp. d'Assicuraz. Milano. - Via Lauro 7.
 Lamperli e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
 Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
 Soc. An. Naz. del Grammofo. - Via Domenichino, 14.
 Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



PVBBlicAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE

ANNO · XIX · NVMERO · XII · DICEMBRE · MCMXXXVII · XVI

Tassa pagata per supplemento



Columbia

**Le incisioni classiche che onorano
le discoteche :**

CLAUDE DEBUSSY

SIRENE (1ª e 2ª parte) Estratto dei Notturmi
GQX. 10883 L. 25,—
NUBI (1ª e 2ª parte) Estratto dei Notturmi
GQX. 10884 L. 25,—
FESTE (1ª e 2ª parte) Estratto dei Notturmi
GQX. 10885 L. 25,—
eseguiti dalla Grande Orchestra del Festival Debussy diretta da
D. E. Inghelbrecht.

VIVALDI - RESPIGHI

SONATA IN RE MAGGIORE in due parti
Natan Milstein assolo di violino. (L. Mittmann al pianoforte)
GQX. 10886 L. 25,—

SCARLATTI - BOSSI

SCHERZO (con sordina), revisione di R. Bossi
ARIA FIAMMINGA (con sordina), ignoto del XVII sec., revisione
di R. Bossi (disco 25 cm.) GQ. 7199 L. 18,—
QUARTETTO POLTRONIERI

A giorni sarà pronto il CATALOGO GENERALE DISCHI COLUMBIA; viene spedito gratis dietro semplice richiesta.

S. A. VOCE DEL PADRONE - COLUMBIA - MARCONIPHONE
MILANO - VIA DOMENICHINO, 14 - MILANO



RIBERINA ERBA
*Il rimedio
Italianissimo*
INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE
CARLO ERBA S.A. - MILANO

Autorizzazione R. Prefettura Milano 1595 - 19-1-37.

G. RICORDI & C., Editori - MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

MUSICA D'OGGI

Rassegna mensile di vita e di cultura musicale

FONDATA NEL 1919

MILANO ✽ Via Berchet, 2 - Telef. 81-313 ✽ MILANO

Pubblica in ogni fascicolo :

Articoli (dei più reputati scrittori italiani e stranieri) su interessanti argomenti di carattere musicale;
Il riassunto delle principali riviste di musica di tutto il mondo;
Un notiziario degli avvenimenti internazionali del mese (congressi, teatri e concerti);
Confidenze degli autori, informazioni, concorsi, varietà, ecc.;
L'elenco delle nuove pubblicazioni (musiche o libri d'interesse musicale) editi in Italia e all'Estero, e la recensione delle più notevoli;
Un brano musicale di chiaro autore.

È la rivista, del genere, più economica, e più diffusa d'Italia: indispensabile a tutti coloro che, sia come professionisti, sia come dilettanti, o persone colte in genere, s'interessano all'arte musicale ed alle sue svariate manifestazioni.

Prezzi d'abbonamento :

ANNO: Italia L. 18 - Estero L. 27 - SEMESTRE: Italia L. 10 - Estero L. 15
(oltre le tasse governative di L. 0,30)

UN NUMERO: Italia L. 1,80 - Estero L. 2,50

L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C.C. POSTALE N. 3-2069
A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

PICCOLE PARTITURE IN EDIZIONI EULENBURG

In eleganti rilegature, con ritratti dei compositori
Indicate a tutti gli amici della musica come dono natalizio

(PREZZI IN MARCHI)

VOLUMI RILEGATI IN TELA

BACH. Passione secondo S. Giovanni (Schering) 6	SCHUBERT. Messa N. 5, in La bem. magg. 7
— Passione secondo S. Matteo (G. Schumann) 8	— Messa N. 6, Mi bem. magg. 7
— Grande Messa in Si min. (Volbach) 8	SCHUTZ. 6 Storie Bibliche 7
— Oratorio di Natale (Schering) 6	WAGNER. Rienzi 24
BEETHOVEN. Fidello 12	— Il Vascello fantasma 18
— Messa solenne 7	— Tannhäuser (con varianti dell'edizione di Parigi) 18
BRAMHMS. Requiem tedesco 6	— Lohengrin 14
BRUCKNER. Grande Messa N. 3 in Fa min. 6	— Tristano e Isotta 14
GLUCK. Ifigenia in Tauride (H. Abert) 8	— I Maestri Cantori di Norimberga 24
HAENDEL. Il Messia (Volbach) 8	— L'Oro del Reno 17
HAYDN. La Creazione 8	— La Walkiria 17
HUMPERDINCK. Hånsel e Gretel 17	— Sigfrido 17
MOZART. Il Flauto magico (H. Abert) 8	— Crepuscolo degli Dei 22
— Le nozze di Figaro (H. Abert) 14	— Parsifal 17
— Requiem (Blume) 5	WEBER. Freischütz (H. Abert) 8
— Don Giovanni (Blume) 14	

VOLUMI RILEGATI IN MEZZA PELLE

BACH. 6 Concerti Brandenburghesi 8	74, 76, 77, 103). Ciascun volume 15
— 7 Concerti per 1, 2, 3 e 4 Cembali (Pianoforti) 10	LISZT. 12 Poemi Sinfonici in 3 Volumi. Ciascuno 9
BEETHOVEN. 9 Sinfonie in 3 vol.: 9	— 2 Concerti per Pianoforte. N. 1, Mi bem. magg. N. 2 La magg. Ciascuno 7
Volume I N. 1-4 9	MAHLER. Sinfonia N. 7 11
Volume II N. 5-7 - Volume III N. 8-9 9	MENDELSSOHN. Sinfonie: scozzese e italiana 8
— Ouvertures: 8	— 8 Ouvertures 8
Vol. I. Leonora I-III. Fidello. Con prefaz. di Wilhelm Altmann 8	— 7 Quartetti a corda, 2 Tril con Pianoforte, 2 Quartetti a corda, 1 Oratio 10
Vol. II. Creature di Prometeo, Coriolano, Egmont, Rovine di Atene, Onomastico, Re Stefano, Benedizione della casa 10	MOZART. 6 Sinfonie: Re magg. (385); Do magg. (425); Re magg. (504); Mi bem. magg. (543); Sol min. (550); Do magg. (551) 11
— 5 Concerti per Pianoforte 12	— 7 Ouvertures 7
— 17 Quartetti a corda (W. Altmann) 14	— 11 Concerti per Pianoforte, 2 Vol. a 11
BERLIOZ. Sinfonia Fantastica e Aroldo in Italia 9	— 10 celebri Quartetti a corda, 6 Quartetti a corda e Quintetto con Clarinetto 12
— Romeo e Giulietta 8	SCHUBERT. 8 Sinfonie. Vol. I (1-5) 10
— Sette Ouvertures, (Waverley; Giudice del Tribunale della «Venn»; Re Lear; Carnevale romano; Il Cosaro; Benvenuto Cellini; Beatrice e Benedeto) 10	Vol. II (6-8) 9
BORODIN. 3 Sinfonie 10	— 9 Quartetti a corde, 2 Tril con Pianoforte, Quintetto a corde, Quintetto con P. forte, Oratio 14
BRAMHMS. 4 Sinfonie 11	SCHUMANN. 4 Sinfonie, 2 Vol. a 7
— 2 Concerti per Pianoforte. N. 1. Re min.; N. 2. Si bem. magg. 5	— 3 Quartetti a corde, 4 Tril con Pianoforte, Quartetto con Pianoforte e Quintetto 6
— Musica da camera: 11	SMETANA. La mia Patria (N. 1, Wysehrad - N. 2, Moldavia - N. 3, Sarca - N. 4, Dai boschi e prati della Boemia - N. 5, Tabor - N. 6, Blanik) 12
Vol. I (senza pianoforte) 11	SPOHR. 4 Doppli Quartetti, Nonetto a corda e flauti, Oratio a corda e flauti 10
Vol. II (con pianoforte) 11	TSCHAIKOWSKY. 3 Sinfonie: N. 4 Fa min.; N. 5 Mi min.; N. 6 Si min. (Patetica) 10
BRUCKNER. 9 Sinfonie, 3 Vol. a 10	WOLKMAN. 2 Tril con Pianoforte (Op. 3, 5) e 5 Quartetti a corda (Op. 14, 34, 35, 37, 43) 7
DVORAK. 7 Quartetti a corda 11	WAGNER. Sette Ouvertures e Preludi 9
HAENDEL. 12 Concerti Grossi per Strumenti a corda (G. Schumann) 12	WEBER. 6 Ouvertures 8
HAYDN. 24 Sinfonie, 4 Volumi a 10	
— 83 Quartetti a corda: 10	
Vol. I (Op. 1, 2, 3, 9, 17); Vol. II (Op. 20, 33, 42, 50, 51, 54); Vol. III (Op. 55, 64, 71, 10	

INDICI

INDICE TEMATICO con tutti i temi iniziali di tutte le opere della raccolta (Nuova ediz. autunno 1937) 50
INDICE degli Autori.
EDIZ. EULENBURG DI PICCOLE PARTITURE E DISCHI. Raccolta di partiture da studio, delle quali si sono pubblicati i dischi, secondo l'originale.

In vendita presso tutti i negozianti di musica

ERNST EULENBURG - LIPSIA C 1

MUSICA PER STRENNE

E. BIANCHINI.

120647. NATALE. Piccola Suite per Pianoforte. Op. 4. Tre pezzi L. 5,—
120648. LA GIORNATA DI BEBÈ. Per Pianoforte. Op. 5. Sei pezzi " 6,—
DANZE DELLA MIA BAMBOLA per Pianoforte:
120650. Prima Serie. Op. 7. Tre pezzi " 5,—
120651. Seconda Serie. Op. 8. Tre pezzi " 5,—
120652. Terza Serie. Op. 9. Tre pezzi " 5,—
120653. PUCCEITINO. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 11. Cinque pezzi " 5,—
120654. CAPPUCETTO ROSSO. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 11. Cinque pezzi " 6,—
120655. IL SUONATORE DI PIPPERO. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 12. Sette pezzi " 8,—
120649. MOUSMÉ. Op. 6 " 4,—
121951. LA BELLA UMILTÀ. Fiaba musicale. Per Pianoforte " 5,—
121952. BELLINA E IL MOSTRO. Fiaba musicale per Pianoforte " 6,—
121953. BIONDINA. Fiaba musicale per Pianoforte " 5,—
121954. IL CALIFFO CICOONA. Fiaba musicale per Pianoforte " 5,—
121955. IL GATTO CON CLI STIVALI. Fiaba music. per Pianoforte " 5,—
121956. ROSASPINA. Fiaba musicale per Pianoforte " 5,—
V. BILLI.
117450. IL PARADISO DEI BAMBINI. Sei pezzi facili per Pianoforte a quattro mani nell'estensione di cinque note. Op. 337 " 8,—
115817. ETÀ FELICE. Sei pezzettini facilissimi per Pianoforte nell'estensione di cinque note per la mano destra. Op. 310 " 5,—
120450. CAMPANE DI NATALE. (it. ingl.) (MS-Br) " 6,—
122053. L'ENFANT PRODIGE. 4 Morceaux faciles. (1. <i>Petits arabes</i> ; 2. <i>Grand'mère raconte</i> ; 3. <i>Sorrento</i> ; 4. <i>Bergère</i>) " 8,—

J. BURGMEIN.

IL NATALE. Racconti musicali. Parole di Ferdinando Fontana. Illustrazioni di Alfredo Edel: 47608. Pianoforte a due mani L. 15,—
47589. Pianoforte a quattro mani " 20,—
103477. IL RACCONTO DELLA NONNA. Seguito di sette pezzi caratteristici per Pianoforte. Versi di Fram. Illustrazioni di A. Beltrame e L. Metlicovitz " 25,—

E. CARABELLA

E. R. 1330. - GIRO TONDO DEI FANCIULLI. Piccola Suite per Pianoforte " 5,—
--

G. CIANETTI.

117959. ZAMPOGNATA. Pezzo caratteristico per Violino, con accomp. di Pianoforte " 5,—

P. DI PIETRO

POESIA, MUSICA, MOVIMENTO, per l'espressione artistica del bambino. Canto e Pianoforte. Versi di L. Bassi.
E. R. 1864. - Fascicolo I " 8,—
E. R. 1865. - Fascicolo II " 8,—

C. LOPEZ BUCHARDO.

119648. LES ROSES DE NOËL. Mélodie. (S.-T.) " 5,—

L. FERRARI TRECATE

E. R. 1076. - NINNOLI MUSICALI. 12 piccoli pezzi facili e facilissimi per Pianoforte " 6,—
123760. - L'OMINO INNAMORATO, ovvero La principessa prigioniera. Per Canto e Pianoforte (S-T). Parole di Lioman " 5,—

V. MARIANI-CAMPOLIETI

115644. IL CANTO DEL BIMBO D'ITALIA, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di C. Zangarini " 3,—
30 CANZONCINE PER BAMBINI, con accompagnamento di Pianoforte, su poesie di Lina Schwarz:
117721 a 117723. Fasc. I a III. Ciascuno " 5,—

- M. MARTINELLI.
122173. IL RE DELLE SPELONCHE. Operetta in un atto e tre quadri (per il teatro dei fanciulli) su libretto di E. PRE-DONZANI » 12,—
- E. MONTANARO
120643. IL SOGNO DI LIOLÌ E LIOLÀ. Fiaba per Pianoforte. Sei pezzi L. 10,—
- E. R. 1201. - ANIME SEMPLICI. 6 profili per piccole mani, per Pianoforte » 6,—
- E. R. 1776/79. - PAESAGGI. Piccole impressioni per Pianoforte, destinate alla gioventù. Quattro fascicoli. Ciasc. » 3,—
- E. R. 1629/30. - PRIMI PALPITI. 12 Pezzi dilettevoli facilissimi, per Pianoforte, nell'estensione di 5 note. Due fasc. Ciasc. » 6,—
- E. R. 1640/41. - FIGURINE. 12 Pezzi caratteristici nello stile facile, per Pianoforte a 4 mani, nell'estensione delle 5 note. Due volumi. Ciasc. » 6,—
- E. ODDONE.
112415. CANZONCINE PER I BIMBI, con accompagn. di Piano-forte. Versi di Lina Schwarz, con illustrazioni » 6,—
117046. CANZONI MINUSCOLE, con accompagnamento di Piano-forte. Versi di Hedda, con illustrazioni » 6,—
114503. ACQUARELLI INFANTILI. 15 Pezzettini per Pianoforte » 15,—
119007. DIECI LIRICHE INFANTILI di Hedda musicate: 1. *Dice la mamma*. - 2. *L'erba « Voglio »*. - 3. *Le aste*. - 4. *Ninna-nanna*. - 5. *La festa di mamma*. - 6. *Il mio musetto*. - 7. *In castigo*. - 8. *La preghiera di Natale*. - 9. *Il pulcinella*. - 10. *Tra due litiganti* » 5,—
120762. LA LEZIONE DI MED. Fiaba in un atto per Canto e Piano-forte » 10,—
119848. PETRUCCIO E IL CAVOLO CAPPUCCIO. Favola per Canto e Pianoforte » 10,—
120071. IL DONO DI NATALE. Per Canto e Pianoforte » 1,50
123496. LA PRINCIPESSA CANTA. Dieci canti infantili. Poesie e prose di R. Pezzani » 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

C. PEDRON

120050. LAVORO E BELLEZZA. Favola per Canto e Pianoforte » 10,—

M. PIERACCINI

- NOVELLINE PER I PICCINI E PER I GRANDI (Ms-Br). Parole di M. Pieraccini e C. Bonapace:
121001. Per Canto e Pianoforte . L. 8,—
121007. Per Voci infantili, senza accompagnamento » 4,—

F. B. PRATELLA.

119308. LA NINNA-NANNA DELLA BAMBOLA. Favola per Canto e Pianoforte » 20,—

V. SCARAMUZZA.

119318. PREGHIERA DI NATALE. Versi di E. Panzacchi. (S.-T.) » 4,—

A. SCHINELLI

CANZONIERE DEI FANCIULLI, con Pianoforte:

120171. 1ª PARTE: 76 Canti religiosi » 20,—
120172. 2ª PARTE: 32 Canti patriottici » 15,—
120173. 3ª PARTE: 40 Canti d'argomento diverso » 15,—
4ª PARTE: Canti popolari delle diverse regioni d'Italia:
122527. VOL. I. Italia settentrionale » 15,—
122529. VOL. II. Italia centrale, meridionale e insulare » 15,—
120175. 5ª PARTE: Brani di Opere teatrali (dalle origini, 1600, ai giorni nostri).

(Di tutti i Fascicoli, si vendono anche le sole parti di Canto).

M. TARENGHI.

120200. PRIMAVERA. Piccolo poema (Canto e Pianoforte) per voci di bimbi » 6,—

M. ZANON.

- CANZONI GIOVANILI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adelfa Zanon:
118261 a 118265. Fascic. I a V. Ciascuno » 4,—



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: MILANO - Via Lauro N. 7

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 104.940.000

Sede in VERZUOLO

Direzione in TORINO - Via S. Teresa, 2

STABILIMENTI IN

VERZUOLO

ROMAGNANO SESIA

GERMAGNANO

CORSICO - PAVIA

FOLLA e MARAINO (Maslianico)

MANTOVA

TREVISO

LUGO DI VICENZA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:		MILANO		ABBONAMENTI:	
ITALIA:	L. 1,80	VIA BERCHET, 2	ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10	ESTERO: " L. 27 " L. 18	
ESTERO:	L. 2,50				

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

G. A. GAVAZZENI. — L'Abraam e Isaac di Pizzetti	Pag. 399
C. G. MARCHESINI. — Musica presepiale in Napoli	" 405
G. SARTORI. — Ancora due parole su E. Montazio	" 408
RIVISTA DELLE RIVISTE: Beethoven, ramo di Mecheln. - Italia. - Estero	" 410
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti	" 413
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica sacra. - Musica vocale da camera. - Musica strumentale da camera. - Musica sinfonica	" 417
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	" 425
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 428
INDICE delle materie pubblicate nel 1937	" 429

BRANO MUSICALE

E. POZZOLI: Davanti al presepio.



BLÜTHNER

il Pianoforte dell'Aristocrazia

Informazioni:

AGENTE GENERALE: **ERARDO HENSCHEL**

MILANO - Via Aldrovandi, 5 - Telef. 25.197



L'Abram e Isaac di Pizzetti

E' già stato detto che la *Sacra Rappresentazione di Abram e Isaac*, la cui prima versione scenica risale al 1917, prepara e annuncia la *Dèbora e Jaèle*. La prepara in forma di presepe, con un gusto del frammento compiuto ed esaurito in se stesso, con una perfezione lirica volta alla purezza e integrità delle proposizioni linguistiche, invece che all'evidenza ed efficacia della rappresentazione drammatica. Per giungere a considerare questo annuncio, nei suoi chiari disegni e nelle carenze emotive, per capirlo cioè quasi nel significato di uno studio per la *Dèbora* occorre prescindere da un rigido criterio cronologico. Poichè nel 1917 la stesura della *Dèbora*, testo drammatico e testo musicale, era già iniziata da due anni, e la visione lirica di essa quindi interamente schiarita nella mente del musicista, e non più necessari allora gli abbozzi e i cartoni, i frammenti e le notazioni da prendersi in altra sede a guisa di studi e assaggi.

Ancora una volta, dunque, la storia di un'espressione d'arte è da fare in uno con la verità estetica ch'essa prende a rivelare, arditamente al di fuori della cronologia. La storia di questa espressione pizzettiana va identificata e seguita nel particolare linguaggio realizzato in quel periodo inventivo. Ma, ancor prima, la sua fonte, i germi, le manifestazioni compiute e mature, necessita vederle al lume stesso della poetica che lo ha provocato e voluto secondo determinate cifre e glosse. Appunto di questa poetica che riguarda gli accenti più puri e caratteristici della espressione di Pizzetti, l'*Abram e Isaac*, in sede teatrale, svela i lineamenti meglio evidenti. Formatosi traverso le precedenti musiche teatrali, passo passo lungo le *Arie* per canto e pianoforte e le composizioni strumentali, i nuclei melodici, armonici, ritmici usati dal compositore, il particolare suo gusto di illuminare la parola, il senso col quale tratteggiar paesaggi o figure, si palesano qui in date forme, in date accentazioni che assumeranno poi, nella *Dèbora* e nello *Straniero*, dimensioni piene e drammatiche. Mentre con la *Sacra Rappresentazione* di Feo Belcari, restiamo nell'ambito del presepe, della pittura politica, figurata di arcane misure architettoniche e coloristiche.

In quanto al valore di annuncio, di studio, esso va inteso in un limite strettamente lirico. Colloca e definisce la natura proprio di quella poetica di cui s'illumineranno, con potenza di scorci, con sagomature complesse e viste in profondità, i due successivi drammi musicali: il primo di ambiente biblico; vicino al clima dei Re Pastori il secondo, nonostante gli influssi paganeggianti vagamente connessi

alla mitologia ellenista e le incerte vene cristiane di talune aspirazioni dei personaggi. La differenza è nel vedere e ritrarre su un solo piano quanto verrà svolto in altre occasioni con intere prospettive e fughe. Inutile quindi formulare l'ipotesi che la *Sacra Rappresentazione* ponga il quesito d'un dramma musicale di ridottissime proporzioni e coinvolga i temi ad esso connessi. E neppure, di conseguenza, vien fatto chiedersi se l'annuncio riguardi anche lontanamente le ragioni drammatiche e umane che muovono l'istinto teatrale di Pizzetti. Non abbiamo, in definitiva, l'abbozzo o lo studio per un dramma musicale; ma l'esempio di una lirica che varrà a creargli, a suo tempo, l'ambiente in cui determinarsi e svolgersi.

Così anche i problemi che si prospettano nelle opere, dalla *Fedra* all'*Orseofo*, circa gli elementi costitutivi di esse, ricevono tutt'altra illuminazione. Prova ne sia il modo come le parole vengono musicate, come si pone il rapporto tra la poesia di per se stessa, la sua attribuzione sonora, i suoi valori fonici e il complesso della veste musicale dal quale nasce e al quale s'accompagna con diversità di importanza. E' il declamato delle voci quindi che, pur negli stessi costrutti melodici e ritmici, nella scoperta di natura psicologica di accenti pause respiri concitazioni, trasalascia di investire quella moralità drammatica che spinge, in altri casi, l'intera dialettica della rappresentazione. Il medesimo elemento espressivo (la parola intonata e disposta in ritmo e in canto, oppure sillabata mediante particolari inclinazioni prosodiche) volge ad uno scopo soltanto lirico dove in altre occasioni verrà calato e tenuto in un ritmo di dramma. Una prova anche questa che, ad onta le apparenze o le osservazioni critiche fatte troppo spesso in argomento, non esiste nel mezzo vocale usato da Pizzetti in teatro, antinomia tra risultato lirico e risultato drammatico. Si tratta di un fatto espressivo del tutto unitario, non scindibile in due campi avversi di azione, posto sotto luci diverse a seconda le occasioni umane o autobiografiche o puramente musicali in cui venga a trovarsi.

Nel qual caso, come spesso avviene anche nell'*Abram e Isaac*, sono grandi arie, distese, frante nelle articolazioni rappresentative, che prendono a svolgersi in uno con l'andamento dell'azione. Senza nemmeno chiedersi stavolta, il musicista, se occorra rimetter su una logica scenica, o porre un freno razziocinante all'esposizione di tanto riposati costrutti lirici. Appunto per tali ragioni l'*Abram e Isaac* non è un piccolo dramma musicale, non impegna nessuna delle inclinazioni drammatiche già pienamente realizzabili (e di fatto realizzate) all'epoca della sua composizione. Il concetto unitario capace di dargli un posto nella produzione di Pizzetti, situandolo nell'orbita della *Dèbora e Jaélc*, gli viene, in parte, dalla qualità del linguaggio. E di questo linguaggio precisamente la sostanza lirica rimane qui intesa a dare il segno costante, ricorrente, dell'unità estetica. Senza mediar nulla delle sue caratteristiche; senza forzar alcun accento. Equilibrandosi soltanto in una sfera di pacatissima descrizione, dove personaggi e avvenimenti escono dalle parole di chi narra, piuttosto che dai loro gesti e dal loro cammino.



Osservato come stavolta il linguaggio personale del musicista siasi risolto in un equivalente lirico e in esso abbia sviluppato temi e cifre, rimane quindi fermo che anche gli annunci della *Dèbora* si esplicano in questo senso, senza tentare altri orientamenti nè saggiare una materia che potesse riuscire non adeguata ai caratteri della *Sacra Rappresentazione* ed alle sue speciali esigenze sceniche. La genesi di questa affinità tra il dramma musicale e l'*Abram e Isaac*, oltre la posizione di

maturità in cui veniva a trovarsi lo stile musicale, riguarda anche le ragioni poetiche e culturali che agivano in quel momento, l'ambiente appunto poetico dove aveva toccato il musicista. Senza per questo voler anche qui operare una categorica divisione tra il gusto letterario, l'aspirazione ad una vaga e diffusa poeticità ambientale, e le esigenze inventive intese ad usufruire di tutto ciò come di elementi estranei venuti ad offrir loro una collaborazione.

Artisti della natura di Ildebrando Pizzetti non sono misurabili con siffatto metro. Si potrà constatare quale traccia abbiano lasciato determinati incontri, come si sia orientata un'influenza letteraria, in che misura, un musicista, partecipi ad un particolare momento del gusto e della cultura contemporanea (a tal proposito non passerà forse molto tempo prima ch'io osi tentare il golosissimo tema: *Pizzetti e la Voce*). Ma nel caso presente non corrisponderebbe a realtà dare un taglio netto tra il fatto sonoro, legato a tutte le sue ragioni e i suoi problemi formativi, e il fatto letterario del gusto e dell'aspirazione poetica. In Pizzetti l'equivalente letterario è sempre cercato e scoperto per una necessità, un'esigenza del linguaggio musicale. Nonostante questo però non si può parlare di tale equivalente come di un pretesto; ed esso vale oltre tutto ad intessere rapporti di altissimo interesse tra la poesia e la musica, tra la musica e il gusto poetico del musicista.

La storia del primo rapporto è già stata da me tentata; la storia di quest'ultimo porta su una lunga strada che bisognerà pur percorrere un giorno: l'intera educazione pizzettiana, la completa somma dei suoi incontri, risalendo sino ai primi documenti e ai primi dati capaci di fornire anche solo un'indicazione di quel clima in seguito raggiunto. Mentre occorre tener fermo (come un punto manifestato con estrema chiarezza nel rapporto che intercorre tra musica e poesia nelle *Arie* per canto e pianoforte, ma che serve ugualmente anche per occasioni diverse) che soltanto per transitorie carenze inventive sarà possibile subire un predominio letterario nel senso negativo del termine. Per il resto si rimane sempre nell'ambito dell'incontro poetico, ed esso soltanto riceve piena ed adeguata luce dall'indirizzo estetico assunto dalla musica. E' anche qui, insomma, una poeticità costruita dal compositore, recando valori impensati a talune cifre del vocabolario.

In questo senso, con la *Sacra Rappresentazione di Abram e Isaac*, siamo nell'ambito della *Dèbora*. E non solamente stante l'affinità del soggetto, ma per ciò che questo soggetto viene a rappresentare nel gusto del musicista, per i tocchi onde egli lo anima e per il colore di cui tingere alcune parole o per il gesto col quale segnare una figura o un movimento scenico. Il fondamento religioso e morale che muove le intime leve del teatro di Pizzetti, trova nei fatti dell'Antico Testamento un completo adeguamento poetico. I personaggi della Bibbia, il loro modo di esprimersi, la loro posizione di fronte alla Divinità e al Sopranaturale, ricevono voci fresche, intatte, quasi fossero sgorgate allora direttamente dall'invenzione del musicista. L'adeguamento della fantasia poetica e umana preesistente e delle formazioni musicali e teatrali, è perfetto, misurato in dimensioni esemplari. Perché il linguaggio sonoro e il gusto che lo regge impongono simile novità e freschezza di voci sorgive.

Come nelle *Arie* per canto e pianoforte esistono parole o inflessioni o accenti che sembrano formare il nucleo originario della composizione; così anche nelle scene bibliche esiste una particolare collocazione di vocaboli o atteggiamenti del testo o addirittura di stacchi e volute nelle dimensioni di una scena o di un movi-

mento dei personaggi, sufficiente ad indicare lo scopo della composizione, ad orientare realisticamente la sua inconfondibile *aura poetica*. Si veda, quanto ad occasioni verbali, proprio nell'*Abram e Isaac* il lampo calante impreveduto sulle parole: « Cammina per la terra aspra e diserta », dette dall'Angelo annunziatore della festa. E specificamente la curva discendente della terzina sulle parole: « aspra e diserta » (pag. 5 dello spartito per canto e pianoforte edizione Ricordi). Accenni fuggevoli che richiedono scavo da parte dell'osservatore, ma preziosi ad identificare, volta per volta, la genesi formativa dell'*animus* biblico, arcanissimo, realizzato da Pizzetti.

Poichè non si tratta soltanto di una generica atmosfera definibile al lume di qualche aggettivo più o meno felice e appropriato, ma di un fatto concreto, necessario di una identificazione connessa a ben precisi indizi. Per restar sull'esempio citato, appunto l'immagine balenante nella declamazione musicale dell'endecasillabo fornisce una delle tante leve, uno dei tanti soggetti che valgono a determinare uno specifico carattere. Dove altri si fermerà magari alla ricerca di una definizione servendosi di equivalenti lessicali di natura soggettivistica, io preferisco indagare intorno all'esistenza di questi nuclei centrali, ritenendolo metodo più concreto e passibile di qualche frutto. E sullo stesso tema si osservi l'accento lontano e desolato di Abram nell'intonare l'endecasillabo: « Camminar voglio per luoghi selvaggi » che assomma e conclude le pagine precedenti (da pag. 19 a pag. 24 dello spartito per canto e pianoforte edizione Ricordi) attribuendosene il senso germinale in quel suo modo perduto e fuoco di sillabare le parole del verso sulle tre note dell'accordo perfetto di *mi bemolle minore*.

Mentre la ragione del minor interesse e del modo un po' stanco che informa gli altri canti di Abram e di Isaac nel viaggio verso il monte del sacrificio e nella scena stessa del sacrificio sin dove, all'attacco mirabile del coro, la fantasia prende ancora ala e la prospettiva della rappresentazione s'adegna in una sua nuova freschezza di linee; la ragione, dicevo, di tale carenza inventiva ritengo sia davvero nella mancanza di elementi come quelli prima citati od altri simili, nell'assenza di frammenti che valgano a dar carattere e spicco ad un intero brano vocale.

Questo spirito lirico riscontrabile nell'*Abram e Isaac* secondo esempi come i succitati vale anch'esso ad attestare il valore spesso frammentistico della *Sacra Rappresentazione* e i termini che le impediscono di essere una specie di *cartone* o *studio* per un dramma musicale. Poichè i contatti con la *Dèbora* scendono anche dall'identità del clima biblico, e in esso elidono e fondono le simiglianze lessicali e l'unità concreta dello stile. Le affinità prendon forma, a volte, evidente; suggeriscono quanto apparirà in seguito, accennano, in blande tinte d'affresco, pitture più fastose e complete. Dietro il canto dell'Angelo che ordina ad Abram il sacrificio di Isaac c'è la grande ombra di *Dèbora*, materna o imperativa o aspra; e lo stile del declamato ha la stessa scabra efficacia, il medesimo inconfondibile segno. Vedi gli squilli dell'Annunzio, al principio, il valore di documento che, in argomento di linguaggio, assume anche una sola terzina (pag. 1, battuta terza dello spartito per canto e pianoforte edizione Ricordi); e, in essi e nella pagina introduttiva, tutto il modo quasi magro, asciuttissimo, di stabilire una sorta di contemplazione antecedente, una placida maestà nel dar inizio alla rappresentazione.

Anche qui come nelle prime pagine della *Dèbora* dov'è assai più giusto parlar di *poetica* che di *poesia*, perchè è proprio la posizione spirituale del compositore a definirsi in rapporto a quanto sta per accadere davanti allo spettatore, e ad ele-

varsi in alte figurazioni d'arte. *Poetica* diffusa e dilagante che sta in luogo di poeticità momentanea e aneddotta. Anche la voce di Abram, in quella sua sillabazione pianamente umana e pur leggendaria e distante, ricorda certe esclamazioni dei vecchi pastori nella *Dèbora*: le voci oranti, o supplici, o presaghe dell'intera scena iniziale del primo atto, quando in Kedesch si attende l'apparizione della profetessa. E, ancora, le distensioni vocalistiche del Patriarca annunciano Hanoch, nello *Straniero*, e la sua stesa e pastorale tristezza.

Dove però gli annunci, nella *Sacra Rappresentazione* quattrocentesca, si concretano in un vero e proprio brano chiuso, è nel racconto dell'Angelo annunziatore: un modello di quelle narrazioni caratteristiche della lirica di Pizzetti, in cui appunto il segno narrativo esce dalla cifra lirica, dalla perfetta integrazione tra la condotta sonora e le contingenti illuminazioni vocali. Integrazione che nel brano successivo dell'Angelo che ordina ad Abram il sacrificio, nasce invece da un ricorrente ritmo costruito sull'accentazione alternata degli endecasillabi, e così risolta in positivi valori melodici, mentre nel caso presente la osservi realizzata nel susseguirsi di immagini poetiche e musicali. Senza si debba constatare altro elemento che non riguardi da vicino l'identità sintattica del linguaggio. Due modi diversi cui è proprio la coscienza stilistica a dar rilievo e significato, fornendo la poetica della composizione d'una sua logica politissima e piena.

Rimane da considerare il valore frammentistico dei brani migliori dell'*Abram e Isaac*. Già la stessa definizione, usata da Guido Maria Gatti (ch'è, come al solito, sempre il primo a fornir la chiave di tanti non facili problemi riguardanti la musica contemporanea), indica che siamo anche qui nell'ambito di un genere trattato da Pizzetti con visione personale: quello della musica di scena. Poichè proprio a tal punto era importante arrivare: escluso un significato di studio per un dramma musicale, dobbiamo rimaner legati alla musica di scena, vedendola stavolta come un genere specifico, a sè stante, anche se nella seconda versione dell'*Abram e Isaac* vengono musicate le parti prima affidate alla recitazione degli attori.

In questo frammentismo ritengo però esista, e in modo evidente, un ritmo unitario, coordinato, atto a regolare i piedi della composizione, misurato non sull'azione scenica, sviluppata e costruita, ma sulle immagini musicali, sulle figure ch'esse compongono e accostano, sui gesti che tracciano tra persone angeli e paesaggi. Questo risultato m'induce a tentare un'altra definizione: *composizione per una musica di scena*. Attribuendo al primo sostantivo significato plastico e pittorico, senza addurre, col Berenson, differenze tra materia decorativa e illustrativa, e tenendosi al senso originale, direi primitivo del termine. Soltanto così i brevi brani orchestrali sparsi, con ammirabile forma e segno essenziale, lungo la *Sacra Rappresentazione*, mi pare acquistino il giusto valore, escludendo qualsiasi pericolo di frammentarietà occasionale.

Il primo brano, dopo l'Annunzio (pag. 11, 12, 13 dello spartito per canto e pianoforte edizione Ricordi): l'ultima ora della notte sulle case di Abram, con un frammento paesaggistico, tenero, segnato a pastello, che annuncia il *Trio in la*, intercalato ai periodi del *largo*. I primi due periodi del *Viaggio al monte del sacrificio*: i servi insonnoliti ancora, appena svegli dal richiamo di Abram, entrano ed escon di casa a riempir orcio e bisaccia, a caricar di legne l'asino. La descrizione è nella felicità del segno inventivo, nella rarità della linea sonora che bada ad

accostar soltanto aggruppamenti scarni, dove nulla esorbita dal poco lume necessario alla materia per sollevarsi in un valore. Alcuno potrà suggerire il facile e usatissimo termine detto evocazione. Per me si è più vicini al vero accennando quasi ad un suggerimento della materia musicale, inteso a dar discretissima voce agli intimi soggetti della favola, così come il compositore li fa propri ricreandoli di bel nuovo nei suoi personali moti, nei suoi fantastici risentimenti.

Si arriva con maggior sicurezza, in tal modo, a fissare la realtà musicale esplicita da Pizzetti, a tutto tondo e rilievi, in composizioni di questo genere. Perché la favola e il suo clima e i suoi scenari son da scorgere nelle formazioni sonore, al di fuori di qualsiasi suggestione fonica di natura sensoria, connessi al valore concreto di una pagina di musica, a gli elementi di cui essa viene costituita. A questo proposito si veda la pagina: *movimento di marcia lenta*; la comitiva s'incammina a salire il monte; figure appena segnate, come ce ne sono in ogni presepio, tra il muschio, i ceppi che fingon le montagne, la carta d'argento degli stagni, e i bioccoli di cotone sui rami di abete. L'ansia presaga di Sarra, il pianto delle fantesche, dopo; mentre, col ritornar del grave movimento di marcia, muta la scena e ingenuamente, tra forme ariose ed archi, la visuale prospettica si sposta al modo di certi italianissimi affreschi. C'è una mano inimitabile, trepida d'emozione e pur ferma e serena, a tracciar tutto questo. Senza rievocar nulla, senza rifarsi a nulla: a nessuna mistica scrittura, nè ad alcun ricordo gregoriano o laudese.

Pizzetti crea di volta in volta la *Sacra Rappresentazione* con un gusto tutto suo di elidere e mescolare i termini scenici e poetici a quelli musicali. La storia di questo rapporto, l'ho detto, è da fare in uno con la storia stessa del musicista, del modo com'egli s'è formato ad osservar le cose vere dei sentimenti umani e quelle imponderabili delle favole e dei miti. Insieme alla storia stessa che tenti le ragioni per le quali anche un solo vocabolo o un solo nome scosso da particolare accento diventi appunto mitico o favolesco. Più avanti, ancora dalla compiutezza del frammento che si giustifica entro un chiaro rigor logico, nascono musiche attonite come quelle del ritorno dal monte: lodando il Signore la comitiva scende dai sentieri selvaggi, dai luoghi deserti; oppure la *Corrente* finale: figurazioni di danza, tra arcaiche e popolari, sorte nel bel mezzo di laudi polifoniche alla bontà divina, vigilate da grandi ale d'angeli. Nella qual *Corrente* c'è una notazione che non si dimentica, per la grazia estrema del tratto: Sarra s'avanza tra le danzatrici e accenna un pudico passo di danza, appena movendo il piede. Trentadue battute annotate quasi in punta di penna. Appunto un frammento perfettamente giustificato dal brano precedente e da quanto verrà poi, vivente una sua esistenza incantata, sospesa nel giro di due periodi uguali. Dove puoi parlar di poesia senza scader nel generico e nell'improprio, attribuendole il medesimo senso che si è usi ritrovare in una pagina realizzata con mezzi poetici di natura verbale.

Un'ultima considerazione è da fare, e riguarda l'importanza che viene assunta, tra questi frammenti, dal vasto brano corale intonato quando Abram sta per sacrificare il figliolo. Non per il fatto che il brano sia il più ampio e sviluppato della *Sacra Rappresentazione*, bensì per i suoi caratteri stilistici. In fatto appunto di stile ogni diverso ramo della composizione, ogni altra vena si assomma e conclude qui. Sembra di ritrovare i centri sintattici di tutto un linguaggio. Poiché proprio questo coro sta all'*Abram e Isaac* visto nel suo complesso, come la sostanza sintattica sta alle articolazioni grammaticali di una pagina prosastica. Non altro senso

è da attribuirgli. Neppure è opportuno accennare ad un arco centrale atto a sostenere l'euritmia costruttiva.

Parlo soltanto di sintassi. Senza trasporre del suo significato assoluto. E un'importanza che trascende anche la bellezza melodica dell'aria dell'Angelo: « Non estender la mano » (pag. 70 dello spartito); va oltre la singola constatazione di un valore musicale. Dove in altre parti sono accenti vocalistici, o cellule ritmiche ricorrenti, o alterazioni armoniche, o espressioni del testo illuminate nei modi che si son visti, a dare l'orientamento esatto, qui è il fatto stilistico isolato, sospeso in una sorta di mirabile edonismo. Sono i punti dove la purezza dello stile diventa la risultante estrema di un'invenzione d'arte. Quello che è in una prosa o in un frammento di poesia la scelta e la collocazione di un aggettivo o la voce di un verbo.

Proprio, infine, nella risultante stilistica di tutto il brano, nell'equilibrio inventivo della sua condotta polifonica, è da scoprire il punto massimo di quell'unità che allaccia gli elementi corali sparsi in tutta la produzione di Pizzetti. Tra i grandi cori Jella *Dèbora* e dello *Straniero* vediamo collocarsi il brano centrale dell'*Abram e Isaac*. Fattori di espressione e di stile che ricorrono ed emergono dove in frammenti isolati, dove nella compiutezza di più ampie forme. Sono l'intime vene, i più remoti soggetti inventivi, le germinazioni originarie che si ritrovano, si allacciano, si fondono. Le prime ragioni morali di una forma d'arte rinascono, pullulanti, nel brano compiuto. Dalle *Sonate alle Arie*, per canto e pianoforte, alla musica corale, intorno ai drammi ed alla musica di scena, alcune ragioni centrali si riconoscono e si integrano. Quelle ragioni stesse per cui la coerenza stilistica diventa alto risultato d'arte. E in esse anche la *Sacra Rappresentazione* trova il suo ritmo poetico e il suo scopo.

GIANANDREA GAVAZZENI.

Musica presepiale in Napoli

In nessun luogo d'Italia l'arte ed il culto del Presepio godettero di tanta popolarità e splendore, come in Napoli durante tutto il settecento. La istituzione francescana aveva trovata all'ombra del Vesuvio un ben florido terreno, soprattutto per l'ardente propaganda di alcuni apostoli, come San Gaetano Thiene, dapprima, il venerabile P. Lodovico da Casoria, poi, ed infine il famosissimo Padre Gregorio Rocco, oratore fecondo e facondo, che propugnarono in ogni dove, ma soprattutto nelle case signorili, i cui mezzi potevano dargli il modo di far eseguire delle opere di notevole buon gusto, la costruzione della storica scena betlemmitica.

Ne avveniva, così, una vera e propria gara fra le chiese partenopee e le più signorili famiglie locali. Le une tentavano di superarsi l'un l'altra in grandiosità e bellezza, le seconde si sforzavano di attrarre l'attenzione del grosso pubblico, a cui veniva concessa la visita in speciali giorni, con l'edificare scene fantastiche ed effetti inverosimili. I migliori artisti di Napoli erano all'uopo impegnati per fabbricare le statuette, preziosissimi capolavori plastici, l'architettura scenografica dell'assieme, che molto spesso imitava i quadri dei pittori in voga, a disegnare i

costumi delle figure e tutti i più minimi particolari, curati con un amore ed una finezza, veramente ammirabili.

Ma non bastavano gli artisti plastici del tempo a dare un tono di fastosa opulenza al presepio napoletano del diciottesimo secolo, ci volevano anche i cultori della poesia e della musica, per rammentare il mistico avvenimento. Nacquero, così, i primi sermoni natalizi, dettati dalla mente di alcuni imparrucati Arcadi, dove pur tra molta leziosità si scopriva una vena sentimentale ed episodica non disprezzabile. E sorse soprattutto la musica presepiale, che ornò di pure intramontabili gemme la religiosa raffigurazione betlemmitica, donandole una particolare nota di poetica e mistica gioiosità.

Era quello il periodo aureo della musica partenopea. Il cielo di Napoli vantava nomi indimenticabili, astri di alto grado, che andavano da Alessandro Scarlatti a Giambattista Pergolesi. La locale opera buffa attirava su di sé l'attenzione di tutti i compositori del momento, ma anche gli « oratori sacri », che venivano uscendo dalle geniali menti dei maestri napoletani, non interessavano meno delle composizioni di carattere mondano. Per questo non v'era manifestazione religiosa, che andasse priva dell'accompagnamento di apposite pagine musicali. Le funzioni, poi, di Natale e Pasqua, erano quelle che più di tutte riuscivano ad ispirare i musicisti, e se la morte del Redentore faceva scaturire dai geni dell'epoca sublimi capolavori, anche il nascere del Divin Bambino dava vita ad una bella teoria di inobliviabili opere.

D'altra parte non poteva mancare al presepio napoletano l'accompagnamento musicale, poichè l'intera scena, oltre ad essere un canto spiegato all'apparire del Redentore, s'allietava di figure di musicanti, sparsi per ogni dove, donando un tono di casta gioiosità alla mistica raffigurazione. Senza contare i « zampognari », tanto comuni e quasi indispensabili in simile sacra ricostruzione, ecco apparire dei veri e propri concerti di chitarre e mandolini, tipicamente partenopei e simpaticamente fermentati di un originale quanto lirico gaudío. Più in distanza, complemento indispensabile al dovizioso corteggio dei munifici Re Magi, s'affaccia un'intera banda militare con i costumi turcheschi, adottati da Ferdinando I per i componenti il suo corpo musicale, con davanti il capotamburo in « colbac » di pelo bianco, con un pennacchio di lunghezza spropositata ed il « dolman » sulle spalle. E non basta, che accanto a costoro non mancano pure i musicisti mondani, che tentano con le loro note, tutt'altro che religiose, di distogliere dalla retta via i pellegrini, che s'avviano verso Betlemme. Davanti alla « taverna », immancabile nel presepio partenopeo, vivace e veritiera raffigurazione del « diversorium » del Vangelo, s'affollano i passanti per ascoltare, naso all'aria, alcuni « viggianesi », famosi e spregiudicati suonatori ambulanti del secolo. Alle volte l'attenta curiosità della gente si muta in partecipazione ai fantastici parti dei galeotti improvvisatori. Allora dall'osteria escono graziose e polpate dame e sul prospiciente spiazzo, abbandonato ogni ritegno, si improvvisano furfanti balli, su cui regna la tarantella, danzata al cadenzato suono dei violini, delle chitarre e perfino della indiavolata e piedigrottesca « tricca ballacca ».

Ad ogni modo le composizioni, che venivano eseguite solo per il Natale e davanti al presepio, per cui erano state espressamente create, rimanevano limitate a delle speciali e ben definite intenzioni mistiche. L'usanza è ormai oggi quasi scomparsa, ma il capolavoro di Carmine Giordano, ancora eseguito nel mae-

stoso tempio dei frati domenicani, è un luminoso esempio della genialità musicale napoletana. La sensibilissima « Ninna nanna », scritta sul principio del settecento dal musicista partenopeo, di chiara e meritata fama, che mise in questa religiosa pagina tutta la potenza della sua melodica vena, ispirò lo stesso grande Beethoven, che ebbe occasione di conoscere la dolce preghiera natalizia per mezzo dell'austriaco conte Daun, vicerè di Napoli, che a Vienna gliela aveva offerta manoscritta. L'immortale musicista nordico studiò profondamente quel piccolo geniale capolavoro e ne trasse motivo per la sua famosa *Pastorale*, che tanti punti di contatto ha pur mantenuto con quella dell'umile maestro partenopeo.

La composizione del Giordano è un vero gioiello di patetica poesia. Divisa in cinque recitativi ed in cinque arie, delle quali due « a solo », due terzetti ed un « a solo » con coro, s'apre senz'altro con un mistico coro accompagnato dall'organo. Sopravviene quindi il terzetto con l'accompagnamento di quasi tutta l'orchestra. La musica è piena di gaia vivacità tipicamente napoletana e riesce senz'altro ad attrarre l'uditorio, che dopo ben poco è in grado di ripetere il piacevole ritornello. Il testo poetico, scritto in latino, è magnificamente assimilato dalle note musicali, ed ha momenti di melodica armoniosità, che riescono con le loro arie sorprendenti, ora accelerate oppure largamente patetiche, a condurci alla preghiera ed alla meditazione. Tutto ricami di mistici inviti e di gioiose pause, intreccia gli uni alle altre con una sorprendente facilità tematica ed una rara perizia tecnica, e mentre l'armoniosa dolcezza stilistica ci trasporta nell'attraente atmosfera settecentesca, i suoi altisonanti crescendo e le sue caratteristiche corallità mantengono la soda musica nel campo strettamente religioso ed al tempo stesso apologetico.

Nelle altre chiese non si stava da meno e la corona delle musiche presepiali iniziata nel seicento da Francesco Provenzale, a cui si deve la tradizione fastosa della scuola napoletana, si accresce nel bel settecento di opere del sensitivo Pergolesi; di Francesco Feo, il memorabile direttore del Conservatorio di Sant'Onofrio; di Gennaro Manna, primo maestro di cappella del Conservatorio di Santa Maria di Loreto, nipote, prosecutore e chiaro sostituto dello stesso Feo; di don Cristoforo Caresana, sacerdote, tenore della Real Cappella, organista e primo maestro della Cappella di Sant'Onofrio, nonché compositore di oltre trecento pezzi, vocali e strumentali, sacri e profani; di Don Andrea Amendola, savio maestro della Cappella del Duomo; di Domenicantonio Nola, scrittore di musiche religiose, messe, mottetti, salmi ed inni, tutti creati per la Chiesa dei Filippini, sapiente lanciatrix di provetti musicisti; di Alessandro Scarlatti, vero luminoso astro della musica partenopea. E fu proprio in occasione di esecuzioni natalizie che lo Scarlatti indusse l'abate Bonifacio Petrone, più noto sotto il soprannome di abate Pecorone, cantore famosissimo e sublime della Cappella del Tesoro di San Gennaro, ad entrare fra i cantori della Real Cappella. Il Pecorone, che aveva una gran fede religiosa, non dimenticò mai più ad ogni sopraggiungere del Natale di lodare il Divin Bambino, con la sua ben intonata e pastosa voce, in pastorali natalizie, ed i buoni partenopei lo andavano ad ascoltare alla Pietà dei Turchini, dove il presepio assumeva in grazie a ciò una speciale importanza.

CESARE G. MARCHESINI.

Vedere in 1ª pagina di questo fascicolo i nuovi prezzi d'abbonamento per 1938

Ancora due parole su Enrico Montazio

Nel numero d'ottobre di « Musica d'Oggi », Raffaello de Rensis consacra alcune poche note alla figura di Enrico Montazio. Mi piace aggiungere un'altra pennellata all'abbozzato profilo.

Oltre che direttore della sua « Rivista di Firenze », il Montazio ne fu anche attivissimo collaboratore, dimostrando nei suoi prolissi articoli notevole cultura e letteraria e musicale, spesso purtroppo però sommersa e soffocata in uno stile ampolloso e roboante, usato a sostegno d'una pesante e facile ironia. Quella per esempio, con la quale bollava, in un articolo del 2 aprile 1846, i giornali musicali milanesi in un sol fascio: la « Fama », il « Pirata », il « Figaro », il « Bazar », la « Moda » e il « Corriere », e i loro rispettivi estensori od « oracoli », come li chiama: Pietro Cominazzi, Francesco Regli, Luigi Romani e il Boniotti, definendoli importanti e interessanti « per la rarità del buon senso, per il bando assoluto ad ogni specie di verità, per la facilità più che grande con che si pongono agli stipendi degli impresari, con che mitigano il disdoro dei fiaschi, per la solerzia con che rialzano e riabilitano i cantanti e i ballerini caduti, e quei che non cadran mai perchè non sono mai stati ritti, e per la generosità con che si fanno i propugnatori delle cause perdute ».

Lo stesso articolo può poi interessare perchè in esso il Montazio si dipinge come l'unico critico teatrale al di sopra d'ogni sospetto e d'ogni intrigo « inespugnabile a tutte le seduzioni ». Ed ecco come difende il suo entusiasmo per Antonio Bazzini, che udiva allora per la prima volta: « La mia buona stella, come dicevo, fece sì che il Bazzini venisse senza scorta di giornali — fece sì che le prime parole che io mi ebbi a scambiare con lui fossero in dispregio ed obbrobrio di tutti i giornalisti presenti e futuri — fece sì che la prima promessa datami dal Bazzini fu di non associarsi giammai al mio giornale. « Eureka! » — gridai io — non trovando parola italiana ad esprimere il mio giubilo — e gli strinsi la mano, e gli promisi che al suo Concerto, abbenchè di Concerti avessi una indigestione delle più maligne, caccasse il mondo, non avrei certamente mancato ».

Appunto su Antonio Bazzini, il Montazio nel 1847 pubblicava in Firenze un opuscolo intitolato: « A. Bazzini, Cenni ed Impressioni di Enrico Montazio ». L'operetta è oramai quasi introvabile, ma, pur nella sua brevità (46 pagine) e nel solito stile arzigogolato, caro all'autore, rimane assai preziosa per chiunque intenda accingersi a ricerche biografiche su A. Bazzini. Anzi si può dire che sia l'unica biografia bazziniana veramente seria e completa fino al 1847. E l'abbondanza dei particolari ci fa fede che molti di essi il Montazio dovette attingerli dalla viva voce del Bazzini stesso, in una permanenza dell'artista in Firenze, nella primavera del 1846 o nella primavera ed estate del 1847.

L'opuscolo ci fornisce cenni esatti sempre, che io ho potuto controllare con cura, sulla famiglia, sui primi studi, sui primi maestri del Bazzini; e infine segue l'artista di tappa in tappa per tutti i suoi viaggi in Italia e all'estero, annoverandone i trionfi quale virtuoso del violino e le composizioni che andava man mano producendo e pubblicando. Questo tuttavia è naturalmente solo fino al 1847. Ma è da

notare che il Bazzini, allora in età di 29 anni, aveva già acquistato splendida fama di violinista e aveva già al suo attivo buon numero di composizioni per Violino, per Orchestra, per Voci sole e per Cori.

Inoltre possiamo ricavare da questo scritto la certezza d'una notevole conoscenza da parte del Montazio della tecnica violinistica laddove del violinista ci parla. A pagina 38 scrive: « un trar d'arco vigoroso e franco, un colorito tutto suo per la evidenza e la forza, un senso musicale squisito, una intuizione incomparabile, uno staccato leggiadro, preciso e netto, una chiarezza incredibile negli armonici a bicornio, un magisterio quasi direi unico nei passi così detti di bravura, nell'accozzare e distrigare con una precisione inappuntabile, con una disinvoltura che illude i più attenti, tratti difficilissimi di scala, di salti, d'ottava, di decima prolungati e frammisti dalle più ardue combinazioni ». E ancora è notevole quella breve storia del violino che con mano esperta e sicura traccia in due paginette (35-36), seguendone lo svolgimento della tecnica da Corelli, Tartini, Pugnani fino a Vieuxtemps, Ernst e Ole-Bule.

Buoni saggi di critica musicale ci danno le poche righe dedicate dal Montazio a ogni singola composizione del Bazzini e la fine del volumetto coll'incitamento alla produzione melodrammatica, dimostra come per l'autore l'opera in musica rappresentasse il vero apice della creazione musicale. Ma della nobiltà dei suoi intendimenti, almeno a parole, fa fede quanto egli scriveva a pag. 40: « ond'è sperabile molto tempo non indugi a presentarsi all'Italia un nuovo maestro non timido e novizio, non peritoso per le prime sue prove, ma già agguerrito alle lotte contro ogni sorta di ostacoli, già padrone d'ogni più riposto segreto dell'arte, già esperto nell'arringo del compositore musicale, sempre pericoloso, ma più che mai oggidì in cui fa d'uopo ad un tempo servire ai grossolani gusti delle moltitudini tiranneggianti, eppur non ostante non ridur l'arte a mercenaria prostituta: in cui fa d'uopo soddisfare le insaziabili esigenze dei pochi eletti, le delicate ricercatezze dei maestri, eppur non ostante non fallire alla ambita popolarità di rinomanza, alle indispensabili simpatie delle masse, sotto pena di non rimaner schiacciato e dimentico fra la immensa folla delle mediocrità e dei pigmei ».

CLAUDIO SARTORI.

Per strena:

ACHILLE SCHINELLI

L'ANIMA MUSICALE DELLA PATRIA

(IL RISORGIMENTO ITALIANO NELLA SUA ESPOSIZIONE MUSICALE - 1796-1922)

con Note storiche di ANTONIO MONTI e Introd. di S. E. PIETRO FEDELE

FRONTESPIZI, RITRATTI, VIGNETTE, ecc., FACSIMILE DALL'EPOCA

120661. Volume I. Sino al 1849 . . L. 50,-

120662. . . II. Dal 1850 in poi . 50,-

G. RICORDI & C. - EDITORI



Beethoven, ramo di Mecheln

Si è finalmente venuti a capo delle origini fiamminghe di Beethoven. L'accertamento ha un'indiscutibile importanza biografica e un certo interesse per le indagini intorno al carattere dell'artista. È curioso ricordare le successive ipotesi.

Le ricerche sul ceppo dei Beethoven risalgono al De Burbure, il quale nella biografia di *Luigi van Beethoven il vecchio*, pubblicata nel 1868, concluse che la famiglia era originaria di Anversa, e che in quella città il nonno del grande musicista era nato. Il Fétis, il Thayer, il Grégoir, e altri biografi ripetettero le affermazioni del De Burbure. Il Deiters, rieditore della grande biografia del Thayer, avvertì nel 1899 che un ramo della famiglia Beethoven s'era trapiantato da Mecheln a Bonn. La tesi del De Burbure sulla provenienza da Anversa era così scossa. Un'altra confusione qualche anno fa venne dalle scoperte del van Aerde, negli archivi di Mecheln. Ernest Closson poté dedurre considerazioni sul carattere fiammingo dell'artista.

Restava tuttavia dubbia l'origine del cognome. E lo studio etimologico di esso ha recato una luce definitiva. L'ipotesi del Beet (barbietola) e dell'Hof (giardino) cadde nella considerazione della straniera particella van. L'altra ipotesi del Beetenhofen, cioè del villaggio di Bettincourt, ebbe breve favore. Parve utile fermare l'attenzione su Betho, villaggio nei dintorni di Tongern. Il nome di questa residenza variò nel corso dei secoli. Nel 1267 suonava Betue, divenne Betuwe nel Trecento, e Betouwe nel Quattrocento, infine nel 1582 Bethove o Bethoven.

Alla fine del Cinquecento il nome del maestro Jan Smeets era elencato negli archivi scolastici di Hasselt così: Jan van Bethoven. Più tardi il cognome Smeets fu sostituito dal nome del paese d'origine. Accertato ciò, rimane oscura la parentela di questo Smeets col nome del musicista. Si sa che i Beethoven si diffusero nell'Haspegouw e nel Piccolo Brabant e che i rami di Anversa e di Mecheln si riunirono appunto a Haspegouw.

Con altre minuziose ricerche, che sarebbe

troppo lungo riferire, s'è infine accertato che Lodewyk van Beethoven, il nonno del musicista, nacque a Mecheln nel 1712 da Michiel, e che insieme con suo fratello si trasferì a Bonn nel 1741. Queste notizie, che André M. Polo, largamente espone nel *Neues Beethoven Jahrbuch* (Henry Litoff's Verlag, Braunschweig, 1937), son concluse da osservazioni sulle caratteristiche fiamminghe riscontrabili nelle musiche di Beethoven, cioè il sentimento della libertà, quello della superba personalità, della dignità umana, l'impulsività, il semplice modo di vivere, l'amore della natura, il tratto popolare manifestatesi nella collera e nel buon umore.

ITALIA

Bollettino Mensile. - Milano, settembre-ottobre 1937.

A. CAPRI: *In margine al Festival Veneziano.* - *Cose Donizettiane.*

La Rassegna Musicale. - Torino, ottobre 1937.

La radio e la musica. (Risposte di Alfano, Balla, Bontempelli, Casella, Dallapiccola, D'Amico, Della Corte, Gavazzoni, Gui, Luciani, Malipiero, Pannain, Petrossi, Pizzetti).

Giornale di Genova. - Genova, 17 novembre 1937.

U. D'ALBERTIS: *La Rinascenza verdiana nella Germania del dopo guerra.* (Ampio riassunto della interessante conferenza tenuta al Rotary di quella città, ricca di dati e di ricordi. Il D'A. spiega, quella che egli chiama « rivalutazione verdiana », col fatto, che « l'opera del bussetano con le sue passioni fortemente scolpite, con la sua semplice e sintetica umanità lontana dai miti e dalle astrazioni filosofiche wagneriane, rappresenta forse la fonte più adatta per abbeverare quelle folle di anime assetate di bellezza e di poesia, di pace, di riposo, di distensione »).

Perusia. - Rassegna del Comune di Perugia, settembre-ottobre 1937.

Suntuoso fascicolo dedicato alla Sagra Musicale dell'Umbria, con ricche illustrazioni ed articoli di V. Coletti, A. Fortini, U. Marvardi, G. Dottori, O. Magnoni, ecc.

La Tribuna. - Roma, 24 novembre 1937.

L. GIUSSO: *Wagner e il terzo Reich.*

Note d'Archivio. - Roma, giugno 1937.

R. CASIMIRI: *Paolo Bellasio.* (Nuovi documenti su questo musicista veronese 1554-1594). — R. LUSTIG: *Saggio bibliografico degli oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725.* — R. LUNELLI: *Organari stranieri in Italia.* — R. CASIMIRI: *I diarii sistini.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, ottobre-novembre 1937.

V. RAELI: *Verso la rivendicazione del genio di Scarlatti.*

Rassegna Dorica. - Roma, 30 novembre 1937.

M. PEDEMONTE: *Un soggiorno genovese di G. Maria Rutini.* — M. RINALDI: *Le Fonti dei canti carnascialeschi.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, ottobre 1937.

H. PRUNIÈRES: *Le singolari avventure di Dassouci, musicista e poeta burlesco.* — E. LOCKSPEISER: *Debussy nella corrispondenza con Ciaikovski e la signora von Meck.* — M. DAIRREUX: *Granados e Goya.* — J. DOPP: *Lo stile nell'opera di J. Absil.* — F. GOLDBECK: *Alcuni aspetti di Casella.*

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1937.

A. GASTOUÉ: *C. Franck e P. Poujand.* — P. M. MASSON: *Una polemica musicale di C. Rameau in favore di suo fratello.* — D. DELMONDE: *I Noël alle Antille.* — A. GASTOUÉ: *La musicologia.* (Ricordati i vari elementi culturali che la musicologia comprende, il G. nota quanto questa scienza sia trascurata in Francia, mentre essa è insegnata in 21 Università della Germania, in tre dell'Austria, in quattro della Svizzera; ed in Inghilterra e negli Stati Uniti sono stabilite reciproche garanzie fra la cultura letteraria e quella musicale nel conferimento dei diplomi musicali).

Le Ménestrel. - Parigi, N. 43, 44, 45, 46 1937.

R. BOUYER: *Il passatismo dei programmi dei concerti.*

A. CELLIER: *L'inflazione musicale.*
G. SAMAZEUILH: *Omaggio a R. Strauss.*
L. LANDOWSKY: *Evoluzione della musica descrittiva.*

Le Monde Musical. - Parigi, ottobre 1937.

C. KOECHLIN: *Arte e pubblico.* — A. CORTOT: *Il concerto per piano e orchestra.*

Le Gulde du Concert. - Parigi, N. 4, 6, 8 1937.

P. SOCCANNE: *Daniel Steibelt* (continua nel N. 5).

A. LAURENT: *Le Sœur* (continua nel N. 7).

P. SOCCANNE: *Hummel.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, novembre 1937.

H. ULDALE: *La moderna musica popolare.* — N. V. D. PALS: *Musica finlandese.* — A. OREL: « *L'offerta musicale* » di J. S. Bach.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, N. 43, 44, 45 1937.

E. WURM: *Beethoven e Brahms.* — A. WEIDEMAN: « *Il barbiere di Bagdad* » di Cornelius.

W. ABENDROTH: *I cinquant'anni di Max Trapp.* — B. WITT: *I 150 anni del « Don Giovanni ».* — W. ALTMANN: *Statistiche delle operette nell'anno 1936-37.* (Maggiori rappresentazioni: *La Vedova allegra*, 778, *Il pipistrello*, 767. Autori preferiti: Lehar con 2545 rappresentazioni di 14 operette, Joh. Strauss con 2273 di 13 operette).

P. ZSCHORLICH: *Bruckner e Pfitzner.* — W. NOHL: *L'edizione completa delle opere di Beethoven.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, N. 43, 44, 45 1937.

M. MUCKE: *Nel 350° genetliaco di Scheidt.*

E. SKOPIK: *Arte dell'antica Asia.*

H. STEPHANI: *Nel 70° anniversario di P. Gerhardt.*

Völkische Musik-Erziehung. - Braunschweig, novembre 1937.

H. HALIG: *Gluck.* — K. WALTHER: *Federico il Grande.*

Musica Sacra. - Regensburg, novembre 1937.

H. WISMAYER: *Commozione liturgica e musica da chiesa liturgica.*

Neues Musikblatt. - Magonza, ottobre 1937.

R. PETZOLDT: *Organo o cembalo?* — H. JOACHIM: *E. Prectorius.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, novembre 1937.

A. FRANK: *La musica di C. Lambert.* — A. COHEN: *Note sul « Quartetto » di Bloch.* — H. BEARD: *Il Dopolavoro e le stagioni teatrali in Italia.*

Monthly Musical Record. - Londra, novembre 1937.

H. SEARLE: *Sull'atonalità.* — C. BAILEY: *I concerti Balliol.* — S. GODDARD: *Il libretto del « Fidelio ».*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, novembre 1937.

EDIT.: *I 75 anni di F. Klose.* — *La resurrezione di J. J. Mouret.*
EDIT.: *W. Burkard.* (Elenco delle opere di questo musicista, nato nel 1900 a Evilard).

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, numeri 21, 22 1937.

EDIT.: *Premii o incarichi?* — *I 70 anni di A. Hug.*

W. BURKARD: *Limiti dell'udizione musicale.* — W. TOPPOLET: *La settimana musicale di Kassel.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, novembre 1937.

R. HERNIED: *B. Paumgartner.*

Musica Divina. - Vienna, novembre 1937.

F. KRIEG: *Il coro da chiesa e i nuovi compiti.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, ottobre 1937.

B. PAUMGARTNER: *Ritratto del primo interprete di « Don Giovanni »* (Luigi Bassi, nato a Pesaro nel 1766, morto a Dresda nel 1825. Un anno prima Beethoven l'aveva annotato nei suoi taccuini come « Un focoso italiano »). — F. NADEL: *Il destino del « Don Giovanni ».*

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, ottobre 1937.

E. T. RICE: *La casa di De Coppet a New York e in Svizzera.* (Erano già floride le sorti dei concerti orchestrali e dei teatri d'opera a New York, e quelle della musica da camera non avevano ancora trovato un propugnatore, un mecenate, cinquant'anni fa. Il nome di Edward De Coppet è ora ricor-

dato dal *Musical Quarterly* come quello del benefico iniziatore. Nell'ottobre del 1886 egli aprì la sua casa ai concertisti e agli amatori e s'adoperò col più convinto zelo alla diffusione della miglior musica da camera. Lo coadiuvavano con pari entusiasmo la moglie Paolina Bouis, una buona pianista, e il cognato Charles Bouis, che aveva studiato con Thomson. Nella piccola loro abitazione nella 60ª strada, poi in quella più capace dell'86ª strada, Haydn, Mozart, Beethoven, i romantici, i russi, Grieg e Goldmark, Richard Strauss e Dvorak furono successivamente rivelati ai newyorkesi desiderosi di cultura. Brahms sembrò il più moderno. In 11 anni vennero svolti seicentotrentaquattro programmi. Il De Coppet si recò in Svizzera, vi stette parecchi anni, attivissimo come prima. Con due italiani, il violinista Adolfo Betti, il violista Ugo Ara, morto or non è molto, e due belgi, fondò il quartetto che prese il nome di Flenzaley dal luogo delle riunioni, in Svizzera. Esso divenne famoso in Europa e in America. Il De Coppet morì nel 1916.

Le stanze per la musica ch'egli aveva aperte a New York erano ormai mute e vuote. Ma l'impulso da lui dato a quel gran ramo dell'arte musicale che è la musica da camera fioriva con splendore e gagliardia a New York e in altre città. Poiché non soltanto nelle industrie e nei commerci ma anche nel campo della cultura e dell'arte l'iniziativa tenace dei fervidi amatori può dal nulla o dal poco trarre grandi fatti utili a una città, a un popolo).

O. THOMPSON: *Una scuola americana di critica.* (Ricordando la morte avvenuta nello scorso giugno dei due critici musicali più noti negli S. U. A., Henderson e Aldrich, si nota che essi furono semplicemente giornalisti, tali da scrivere con bonarietà e familiarità cose di buon senso e alla portata di tutti). — E. BUSZIN: *Buxtehude.*

Revista de Arte. - Santiago, N. 15, 1937.

O. MAYER: *Abbozzo sulla produzione di A. Berg.*

Per esuberanza di materia, rimandiamo al prossimo fascicolo un articolo della Dott. E. L. LUIN su « Bernardo Pasquini », di cui in questo mese ricorre il tricentenario della nascita.

DAVANTI AL PRESEPIO

Da «PICCOLE SCINTILLE»
15 pezzettini facili per Pianoforte

Ettore Pozzoli

p semplice ma espressivo

Andante molto calmo

Musical score for page 2, featuring piano accompaniment for "LA NOTTE DI NATALE". The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). It includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings like *mf*, *p*, *più p*, *pp*, and *ppp*. The piece is in a 3/4 time signature.

R.R. 1295

LA NOTTE DI NATALE

(NOVELLETTA)

Da «PAESAGGI»
Per Pianoforte

E. Montanaro

Andante

P dolce

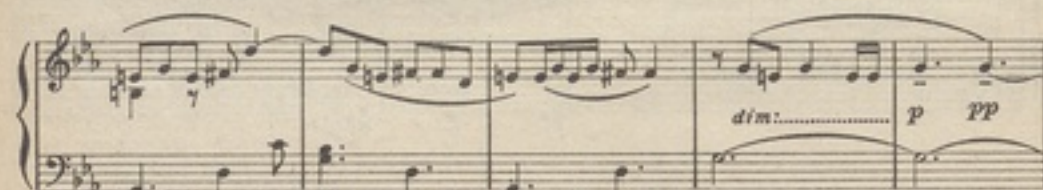
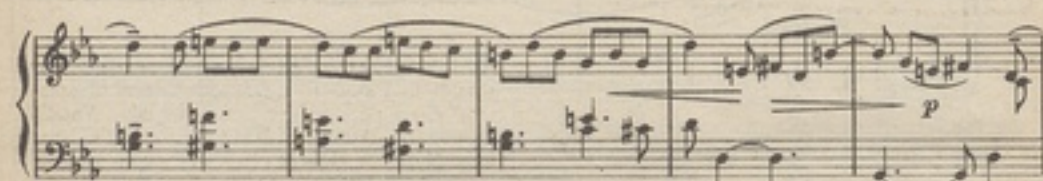
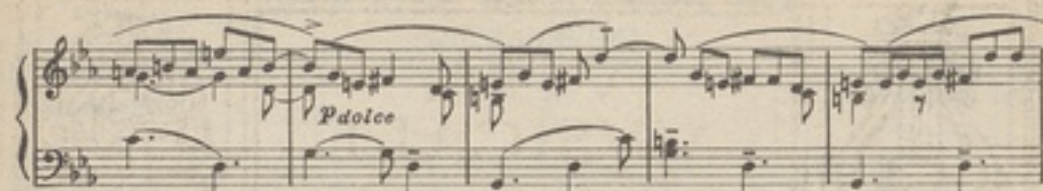
p

rall. *a tempo*

cresc. *f*

Musical score for page 3, continuing the piano accompaniment for "LA NOTTE DI NATALE". It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked "Andante". The score includes dynamic markings such as *P dolce*, *p*, *rall.*, *a tempo*, *cresc.*, and *f*. The piece is in a 3/4 time signature.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXXV, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés. R.R. 1779



TEATRI

Col programma stabilito e con eccellente esito si è svolta la stagione lirica al Comunale di BOLOGNA. Il maestro Del Campo ha diretto *Falstaff* (Stabile, Landi, la Somigli, l'Albanese, la Casazza, la Vasari, Borgonovo ecc.), *Bohème* (la Favero, Lugo, Borgonovo, la Perris), *Mefistofele* (Pasero, la Favero, Lugo, la Gatti) e *Ginevra degli Almieri* di Peragallo (l'Ultrabella, la Grani, Ziliani, Borgonovo); il maestro Marinuzzi ha presentato *Tristano e Isotta* (la Demety, la Elmo, Voyer, Rossi Morelli, ecc.); il maestro Guarneri la *Mignon* (la Pederzini, la Grani, Jacchia, Landi, Pasero, Baronti); e Zandonai la sua *Farsa amorosa* (la Favero, la Ungaro, Ziliani, Maugeri, Cirino).

Tanto *Ginevra degli Almieri* che la *Farsa amorosa*, nuove per Bologna, hanno avuto calorosissime accoglienze, riconfermando pienamente il bellissimo successo delle altre città in cui erano già state rappresentate. I rispettivi autori, assai festeggiati, hanno avuto numerosissime chiamate, con i valorosi interpreti.

La stagione si è chiusa con un'applauditissima recita della *Farsa amorosa*, alla quale, in onore dell'autore, furono aggiunte la « Danza del Torchio » e la « Cavalcata » (della *Giulietta e Romeo*) da Zandonai stesso dirette, alla fine delle quali egli fu salutato da una lunga e caldissima ovazione.

Con l'*Otello* (Merli, la Vera, De Franceschi) si è riaperto il Comunale di MODENA, direttore il maestro Votto. Successivamente si sono rappresentate: *Madama Butterfly* (maestro Martini, la Oliviero, Alfieri e Vanelli); e *Faust* (m. Votto, Landi, la Valobra, Di Lelio).

A CARRARA il maestro Votto ha diretto *Turandot* (con la Samaloff e Bagnariol) e *Traviata* (la Capsir, Merino e Valentino).

Manon (Favero, Landi, Tagliabue) e *Butterfly* (la Carbone, Parmeggiani e Togliani), sono gli spettacoli che il maestro Pais ha diretto al Comunale di FOSTI.

A FOGGIA sotto la direzione del maestro Baroni sono andate in scena *Lucia* (la Pagliughi, Merino), *Tosca* (la Dalla Rizza, Ferrauto, Franci), *Barbiere di Siviglia* (Franci, Manurita, la Basile, Pacini ecc.).

Ultime opere della riuscita stagione al Garibaldi di PALERMO: *La vedova scaltra* (maestro Cordone, la Vera, la Azevedo, Vanelli, Lombardi, Badioli); *Madama Butterfly* (maestro Ziino, la Hasegawa, Filippeschi, Vanelli), *Barbiere di Siviglia* (maestro Cordone, Piccioli, la Micelli, Renzi, Soley).

L'E.I.A.R. ha concluso la stagione lirica trasmettendo (direttore La Rosa Parodi) *Alcassino e Nicoletta* di A. Lega e M. Barbieri, opera che verrà rappresentata quanto prima al S. Carlo di Napoli.

Si è rappresentata per la prima volta a BASILEA, l'1 e. m., *Hypatia* del principe Don Goffredo Gaetani, il quale è anche autore del libretto, che presenta un episodio della lotta sostenuta fra cristiani e pagani nel V secolo. L'eleto pubblico intervenuto allo Stadttheater, tra cui molte autorità italiane e notabilità della musica, ha fatto all'opera calorose accoglienze, con numerosissime chiamate anche all'autore.

Particolare solennità ha assunto la commemorazione, all'Aia, del 40° anniversario dell'opera italiana con la rappresentazione della *Manon* di Puccini, direttore De Vecchi, interpreti la Scuderi, Melandri e Marchi.

Vi assisterono il Ministro d'Italia, il direttore generale del Teatro, De Pirro, in rappresentanza di S. E. Alfieri, il ministro olandese della P. I. e moltissime personalità.

In un intervallo il presidente dell'Opera italiana ha illustrato la storia e le finalità dell'istituzione, esaltando l'arte italiana.

La Casa Ricordi fece omaggio alla benemerita istituzione di una corona con nastri tricolori e con una dedica assai calorosa.

Ha seguito un ricevimento alla R. Legazione.

Un nuovo grande successo ha riportato Victor De Sabata a BERLINO presentando a quell'Opera di Stato l'*Otello*, con messa in scena, assai ammirata, di Guido Salvini.

Il maestro Cantoni ha offerto al Reale di MALTA apprezzate edizioni della *Forza del destino* e di *Ernani*, principali interpreti la Scacciati, Tafuro, Guicciardi e Marone.

La *Francesca da Rimini* di Zandonai a STOCOLMA, del cui eccellente esito abbiamo

già riferito nell'ultimo fascicolo e che si è mantenuto vivissimo a tutte le repliche, è stata diretta dal maestro Nils Grevillius, principali interpreti la signora Köhler ed i signori Sigurd e Björling.

⊗ Ancora una volta, *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi ha entusiasmato il pubblico di CHICAGO nell'accurata edizione offertane dal maestro Moranzoni, principali interpreti Jepson, Luccioni, Morelli e Lazzari.

CONCERTI

MILANO

⊗ QUARTETTO. — Un gruppo di solisti della Scala, diretto da Leandro Serafin, ha eseguito, con vero senso d'arte e con caloroso successo, due *Quintetti* di Mozart e di Hindemith, l'*Ottetto in mi bem. magg.* di Beethoven e, nuove per Milano, *Tre danze antiche*, trascritte con gusto da Mortari per flauto, oboe e viola.

⊗ AMICI DELLA MUSICA. — Ad un concerto della pianista Gina Pasquini e della soprano Elsa Buehal Monteré, ne ha seguito un altro del giovane violinista Carlo La Spina (già segnalato in diversi concorsi), con la cantatrice Maria Fiorenza Ciampelli (al piano Antonio Beltrami), favorevolmente apprezzata in Italia e all'estero.

Successivamente si è presentata l'orchestra da camera del G.U.F. di Pavia, diretta da Guido Farina, con la cooperazione della corale Verdi della stessa città e dell'organista Beltrami; in programma anche il 2° *Concerto* per archi e organo di Valentini, trascritto da Toni, la *Sinfonia dell'autunno pavese* dello stesso Farina e altre interessanti musiche.

Hanno seguito un concerto fuori serie dell'ottimo baritono Mack Harrel, e quello sociale della pianista Rosetta Fabbrini che ha pienamente giustificato il conseguito 1° premio dell'ultima Rassegna nazionale.

⊗ TEATRO DEL POPOLO. — Da ricordare innanzi tutto gli eccellenti concerti strumentali dell'orchestra e del coro dell'E.I.A.R. (diretti dal maestro La Rosa Parodi e Achille Consoli) e dell'Orchestra «Musica Viva» di Vienna diretta da Scherchen.

Il primo complesso come novità presentò *I Canti d'amore* di Brahms, *Salmo ungarico* di Kodaly ed il bel poemetto *Cecilia* di Vito Frazzi, nel quale si distinse anche il tenore Granda.

L'Orchestra viennese, oltre la danza dalmata «Kolo», veramente gustata, della *Suite adriatica* di Luaili, e musiche di repertorio, ha fatto conoscere al nostro pubblico il *Concertino* per piano e orchestra di Honegger (solista Rolf Langnese) e tre *Laudi* per voce acuta (soprano Hyde) di Dallapiccola.

In una 2ª udizione ha eseguito anche due tempi della *Suite lirica* di Alban Berg, musica di preta avanguardia, benissimo accolta.

Tanto il La Rosa Parodi che lo Scherchen furono assai applauditi.

Interessanti concerti da camera dettero la pianista Golla (reduca da un altro fervido successo a Merano con l'orchestra del maestro Reiter) con la soprano Luisa De Paola; ed il violoncellista Massimo Amphiteatrof (che offrì pure una nuova *Sonatina in do* di Massarani) col pianista Paul Baumgartner, in brani da solo e in collaborazione col violoncellista.

⊗ UFFICIO CONCERTI. — Oltre la violinista Reynaert, si sono presentati i pianisti Caterina Overstreet, Maria Fulgenzi, assai promettente, e Ezra Rachlin che, benchè giovanissimo, ha costituito una vera rivelazione.

In una serata fuori serie hanno avuto molti applausi il baritono Stracciari e la mezzo soprano Medici del Vascello.

Nel primo concerto di Serie A ha ritrovato le fervide accoglienze dell'anno scorso la pianista Warrot.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Al CONSERVATORIO, ad una serata italo-tedesca, sono intervenuti S. E. Alfieri e l'ambasciatore Von Hassel. Ottimi tutti gli interpreti: il pianista Vidusso, la soprano Anzellotti, il violinista Cillario, il Quartetto di Roma.

In un concerto organizzato dal R.A.C.I. si distinsero la soprano Emilia Ferrari e la pianista Enrica Cavallo.

Un bel programma, per il primo concerto dell'Associazione «Un'ora di Musica», hanno svolto la cantatrice Giulia Tess, il Trio Pierangeli, Crepax, Tassinari, al piano Favaretto.

⊗ R. GUARDIA DI FINANZA. — Meritati applausi, nei suoi tre concerti milanesi, ha avuto la Banda delle Fiamme gialle, validamente diretta dal maestro D'Elia, dimostratosi un complesso artistico di prim'ordine. Oltre una marcia dello stesso D'Elia, piacquero particolarmente la *Quinta* di Beethoven, una *Fantasia sul Carillon magico* di Pick-Manglagalli, *I Pini di Roma* di O. Respighi, ecc.

ROMA

⊗ ADRIANO. — La stagione è stata inaugurata il 14 novembre u. s. da B. Molinari, il quale ha pure diretto i concerti del 19 e del 28. Nei suoi programmi, tre brani della *Suite* di Pizzetti per la *Pisanella* di d'Annunzio, la *Sinfonia italiana* del compianto Salviucci, che ancora una volta dimostra la forte preparazione che aveva raggiunto il compositore, *Primavera in Val di sole* di Zandonai, ecc. All'ultimo concerto ha partecipato, assai applaudito, il pianista Scarpini come solista nel *Concerto in mi bem. magg.* di Mozart, nella *Rapsodia* di Rachmaninoff (su temi di Paganini) e nel nuovissimo *Concerto*, pure per pianoforte e or-

chestra, di Medici, lavoro prescelto nella quarta Rassegna di musica contemporanea, ma accolto assai freddamente.

Con molto piacere, il pubblico romano ha salutato, dopo lunga assenza, il maestro Guarnieri che nei due suoi concerti — oltre la *Quinta* di Beethoven, pagine di Wagner, Elgar, Sinigaglia ecc. — ha presentato, come novità assoluta, i tre numeri della «Suite» *La festa delle Panatenee* di Pizzetti, accolti con molto favore. Questi tre pezzi e i due *Inni greci* per cori e orchestra formarono l'insieme del magnifico spettacolo offerto la scorsa primavera a Pesto dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico.

Le ultime due udizioni hanno avuto a direttori Bruno Walter e Mario Rossi. Il maestro tedesco ha dato una magistrale interpretazione di *Morte e trasfigurazione* di Strauss, della *Sinfonia fantastica* di Berlioz e della *Sinfonia in re min.* di Boccherini, nuova per Roma.

Particolarmente interessante il concerto di Mario Rossi, in cui figuravano, novità per Roma, la *sinfonia Mathis der Maler* di Hindemith; un'applaudita *Sonata* per orchestra con pianoforte di Labroca (ottima solista la Puliti Santoliquido), la *Sonata «pian e forte»* di Gabrieli, per ottoni (nella revisione di Stein), oltre il *Concerto Grosso in re magg.* per archi (Principe, Gandini e Chiarappa) di Händel e pagine di Ravel e di Strawinski.

⊗ S. CECILIA. — Il maestro Somma, col suo piccolo coro ha iniziato la nuova annata, dirigendo alcuni capolavori corali del secolo XVI: notevole soprattutto la commedia armonica in 5 parti *Cicalamento delle donne al bucato* di Striggio.

Nelle successive udizioni si sono presentati il Quintetto strumentale di Parigi, che ha fatto conoscere la *Sonata a cinque* di Malipiero e una *Suite* di Florent Schmitt; e l'Orchestra da camera berlinese, costituita da elementi della Filarmonica. Diretta da Hans von Benda, ha offerto finissime interpretazioni di Haydn, Schubert e Respighi.

⊗ FILARMONICA. — Il primo concerto è stato dedicato ai giovani compositori italiani. Il Quartetto Poltronieri ha eseguito due *Quartetti* di Calabiano e Peragallo (già presentati a Milano), mentre Alba Anzellotti si è distinta in liriche di Massarani, di Sicilia, della Giuranna, di Veretti, di Porrino (*Canti di stagione* nella nuova trascrizione per canto e piano) ecc.

Gli altri concerti ebbero ad interpreti la soprano Margherita Voltolina con l'arpista Cicognari, ed il Quartetto Jochum.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Alla Sala Pichetti piacque il duo pianistico Silvio e Isabel Sciolti.

TORINO

⊗ E.I.A.R. (Teatro di Torino). — Bruno Walter ha dato una magnifica interpretazione del *Requiem* di Mozart. — Willy Ferrero ha diretto *Sirènes* di Debussy (l'ultimo quadro del *Notturmi*), oltre l'*Ottobrata* dalle «Feste romane» respighiane e pagine di Brahms e di Strauss.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — Molti applausi ha avuto Toti Dal Monte inaugurando la stagione del G.U.M.

FIRENZE

⊗ Un bel programma ha svolto il violoncellista Attilio Ranzato per LYCEUM, coadiuvato al piano da Luigi Colonna.

VERONA

⊗ I tre concerti di musiche nuove hanno avuto buon esito. Nel primo furono presentate tre composizioni pianistiche: una gustosa *Sonata* di Gino Gorini, la *Sinfonia-Arioso-Toccata* di Casella, già eseguita in altre città, e *8 Preludi*, di stile austero, di Gino Tagliapietra; ed inoltre: *Tre danze all'antica* trascritte con senso d'arte per quartetto da Mortari, ed un *Trio* di Micheli, di sano carattere moderno, dal titolo *Concerto campestre*.

Il programma del secondo concerto era costituito da quattro composizioni pianistiche; la leggenda *Ombre in Castelvecchio* di Mario Gorlero, sobria e di bell'effetto; *Disperata* di Umberto Zanolli, di stile moderno, con caratteristici movimenti ritmici; la *Fantasia sopra un tema di Mozart* di Valdo Medicus e la *Sonata in fa magg.* di Leone Mario Zanetti; dal già noto *Preludio - Aria - Finale* di Petrassi per violoncello e pianoforte; dal *Trio in la*, robusto e chiaro, di Roberto Rossi; e da un *Quartetto* per archi, di carattere polifonico, di Renato Dionisi.

Nell'ultimo concerto piacquero *Tre Preludi* pianistici di Sante Zanon; alcune liriche (di A. Girotto e di Livio Liviabella) per canto e pianoforte; *Il Commiato*, per violino e pianoforte di G. Bianchi; *Tre canti* per soprano, mezzo soprano e quintetto d'archi, di Umberto M. Beretta; la *Sonata* di Gino Tagliapietra per violino ed un *Trio* di Franco Sartori.

Molto lodati furono tutti gli interpreti: i pianisti Gorini, Trucchi, la Lazzari Gorlero, Medicus, Bagnoli, G. Bianchi, Girotto, Liviabella, Sartori e la Scalfarotto; i violinisti Cattini, Benvenuti, Mendini, Ferro e Franceschi; i cellisti Bonzanini e Basevi; il violista Bazani; le cantatrici Fava e Guadagnini.

NAPOLI

⊗ CONCERTI SINFONICI DEL CONSERVATORIO. — Un vero successo ha ottenuto Adriano Luaili

che ha diretto, iniziando la stagione al San Carlo, la *Messa da Requiem* di Verdi, principali interpreti la Caniglia, la Palombini, Baronti e Romano.

Successivamente hanno diretto Eugen Jochem e Igor Strawinsky. Nel programma del primo sono particolarmente piaciuti i *Quadri sinfonici* dal « Dibuk » di L. Rocca (novità per Napoli) e la *Suite* di Jonger per viola e orchestra, valoroso solista Giovanni Leone. Lo Strawinsky ha fatto conoscere i suoi *Jeux de cartes*.

⊗ CAMERATA. — Dopo il concerto di Casella, che con un'orchestra da camera ha diretto i suoi *Pupazzetti*, la *Sinfonia italiana* di Salviucci, *Introduzione* e *Allegro* di Pettrassi (ottimi solisti la De Rogatis e La Volpe), si sono avute le udizioni del cellista Mazzacurati (con la pianista Rossellini) e della pianista Olga Greco.

⊗ ASSOCIAZIONE SCARLATTI. — Assai applaudita l'Orchestra da camera del Filarmonici di Berlino, in tournée per l'Italia.

VARIE DALL'ITALIA

⊗ Nei suoi concerti a MERANO, il maestro Max Reiter ha fatto conoscere *Omaggio a Vivaldi* di La Rosa Parodi, *Ouverture* per una *fabba* di Porrino e *Largo* di Mulè.

Ad un'udizione ha partecipato il violinista Luigi Ferro, distintosi nell'*Introduzione* e *Allegro* di Pettrassi e nel *Concerto in re magg.* di Mozart.

⊗ A GENOVA, all'Istituto di Cultura, si sono distinte la soprano Antonietta Fulle e le signore Zurli De Regibus e Costanza Bergonzelli, in composizioni per due pianoforti.

⊗ A TERAMO, il maestro Dante D'Ambrosi ha diretto un concerto alla presenza di S. E. Bottai, con la cooperazione del violinista Vittorio Emanuele.

⊗ A VENEZIA, nella Chiesa di S. Cassiano, è stata eseguita dalla Cappella Marciana, diretta dal maestro Don Matteo Tosi, la *Messa giubilare* di Vittadini. Il Patriarca, S. E. Piazza, che vi assistette, oltre l'elogio di S. Cecilia di cui ricorreva la festa, esaltò il potere della musica nell'educazione del popolo.

⊗ Nel suo quarto concerto l'orchestra Labronica di Livorno, direttore il maestro Gragnani, ha eseguito la *Suite Gli Uccelli* di Respighi.

⊗ Il Quartetto di Ferrara, guidato dal maestro Goffredo Cattolica, oltre che a LUGANO, ha dato applauditi concerti a VARESE ed a COMO.

⊗ I due primi concerti, agli Amici della Musica di UDINE, hanno avuto ad interpreti il Due Bormioli-Semprini ed il violoncellista Janigro.

⊗ La Rotella ha diretto il primo concerto a BARI, con musiche orchestrali di Cherubini, Wolf Ferrari, Beethoven, Rossini, ecc.

VARIE DALL'ESTERO

⊗ Si è svolto a TRENČANSKE (Cecoslovacchia) il primo Festival europeo di musica contemporanea, con ben sedici concerti dati dai Quartetti di Praga, di Sofia, di Roma, di Karlsbad, di Bruxelles, di Vienna (femminile), di Berlino (Havemann) e Ungherese; dai Trii di Atene e di Berlino (Gebel); dal chitarrista viennese Walker, da alcuni giovani interpreti cecoslovacchi; dal violoncellista bulgaro Popoff. Si è anche avuta una serata folkloristica del baritono Flög e della danzatrice Jozka Sarcova, ed un concerto di *Sonate*.

Il Quartetto di Roma, che ha ottenuto un eccellente successo, ha eseguito il *Quartetto in re* di Cambini, quello in *mi min.* di Verdi e la 3ª serie delle *Antiche Arie e Danze* per liuto, trascritte per quartetto da Respighi.

⊗ Il maestro Victor De Sabata ha diretto a BERLINO un concerto sinfonico, organizzato dal D. L. Germanico, con pagine di Beethoven, Ghedini e Wagner.

⊗ Il 9 c. m. al Concertgebouw di AMSTERDAM si è avuta la prima esecuzione del nuovissimo *Concerto* per orchestra di Alfredo Casella. Il successo è stato oltremodo caloroso. L'autore, che dirigeva l'orchestra, è stato vivamente festeggiato.

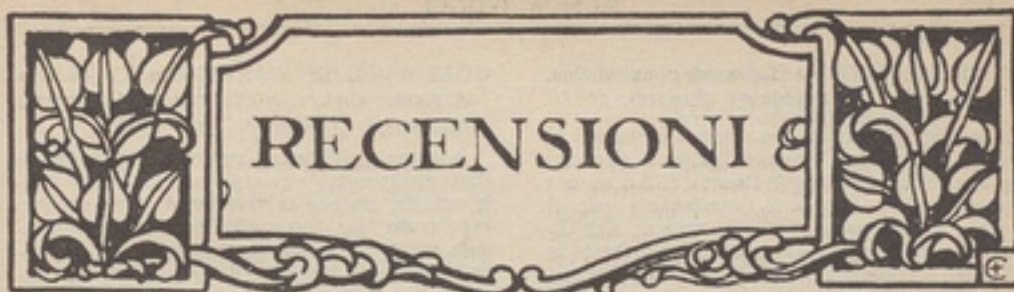
⊗ Il maestro Ansermet ha diretto a GINEVRA e LOSANNA, con vivo successo, la 2ª *Sinfonia* (Elegiaca) di Malipiero.

⊗ Il maestro Franco Ghione, il 4 novembre, ha inaugurato la stagione concertistica a DETROIT, presentando il *Concerto grosso in re min.* di Vivaldi, la *Quinta* di Beethoven, pagine di Honegger e di Ravel e l'*Ouverture de I Maestri Cantori*.

Il successo è stato grandissimo. Un critico scrive che, dopo 23 anni di esistenza, per la prima volta l'orchestra sinfonica di Detroit si è affermata in modo così brillante e decisivo.

⊗ Anche il maestro Daniele Amfitheatrof, condirettore dell'Orchestra sinfonica di MINNEAPOLIS, ha fatto un felicissimo debutto, il 13 novembre, presentando musiche di Ciaikovski, Debussy, Corelli e il suo affresco sinfonico *Panorama americano*, assai applaudito.

⊗ La giovane pianista Adriana Flocco, discendente da famiglia di musicisti, ha dato a BUENOS AIRES (Sala della Biblioteca del Consiglio de Mujeres) un bellissimo e applaudito concerto di musiche di Scarlatti, Bach-Busoni, Liszt, Ravel, Debussy, Poulenc ed, in prima esecuzione, *Le danze del Re David* di Castelnuovo Tedesco.



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

NEUES BEETHOVEN - JAHRBUCH — VII anno (Pag. 223) (Henry Litolf's, Braunschweig).

Edito dal fondatore ADOLF SANDBERGER, il volume comprende un saggio di lui su alcune inedite sinfonie di Haydn, le ricerche di A. POLS sulle origini fiamminghe di Beethoven (vedi Rivista delle Riviste), una nota di S. LEY sul giorno di nascita di Beethoven (non accertata, il 14, 15, 16 o 17 dicembre), un lungo studio di W. BROEL sullo svolgimento del tempo di sonata di B., l'elenco delle opere di B. mancanti nell'edizione di Breitkopf und Härtel, redatto da W. Hess, parecchi ricordi dell'attività beethoveniana di Hans von Bülow, rievocati da F. MÜNTER, l'elenco dei manoscritti di B. serbati in casa Wegeler, e una copiosa bibliografia.

HICKMANN HANS — *Das Portativ*. (Pag. 200). (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

È un prezioso manuale e anche un ricco contributo alla storia dell'istrumento che i tedeschi denominarono ora *portativ*, ora *portatif*, *portitiff* o *portatiff*, che noi italiani dobbiamo senza ambascie chiamare portatile, e che fu distinto dal *positiv* perchè questo era men facile a trasportare a cagione della sua maggior mole. Pel resto anche questo istrumento ebbe funzioni numerose e proporzioni varie.

È molto interessante seguirne le vicende dal secolo XIII al XVIII, quali le descrive minuziosamente e documentate lo Hickmann, giovandosi anche di testimonianze letterarie e pittoriche e rallegrando con esse il lettore.

La meccanica dell'istrumento, anch'essa minuziosamente esposta, fa intendere quale ne sia stata la fonica sotto le dita del suonatore, di cui la tecnica viene abilmente ricostruita. Occorreva indagare sull'intervento del portatile nella vita artistica e sociale, sul suo compito di solista o di collaboratore orchestrale, infine sulle musiche espressamente composte per esso. E anche ciò l'Hickmann ha fatto accuratamente.

BUTTNER HORST — *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*. (Pag. 87). (Georg Kallmeyer - Wolfenbüttel, Berlino).

In questo studio eminentemente scientifico il sorgere e lo svolgersi della *Suite* d'orchestra al tempo di Bach son descritti con ricercata precisione. Delimitati, com'era possibile, la forma e il contenuto di tale *Suite*, ne vengono esaminati i quattro tipi, quello per un solo istrumento, quello per due, quello per gruppi concertanti, l'ultimo per un numero insieme. Anche vengono esaminati i tre principi del concertare, cioè il contrasto, l'uso contemporaneo di parecchi elementi, la prevalenza d'un istrumento. Elenchi delle opere di Telemann, accenni a quelle dei contemporanei, concludono lo schematico lavoro.

BUCKEN ERNST — *Die Musik der Nationen*. (Pag. 494). (Alfred Kröner, Lipsia).

Nella prefazione, il Bücken, che è fra i migliori storici, già noto ai lettori per le molte recensioni qui dedicate, accenna alle moderne tesi razzistiche, proponendosi di trattare la storia della musica dall'angolo visuale delle nazioni. Di fatto egli ha scritto un volumetto di storia della musica che è pregevole tanto quanto era da attendere da lui, tale quale egli l'avrebbe scritto anche senza la pregiudiziale esposta nella prefazione.

Quale manuale o più ampia trattazione non tien conto delle varie civiltà, degli ambienti, delle correnti spirituali, estetiche, etniche, delle nazioni e regioni che in un dato momento furono più feconde di artisti, più influenti da vicino o da lontano su altre società, civiltà, scuole, tendenze? Basti dunque dire che questa storia, ampia nelle rievocazioni degli artisti tedeschi e delle opere tedesche, purtroppo sommaria nella descrizione delle musiche straniere (non una parola, per esempio, sulle laudi italiane del Duecento e Trecento!) diffusa su i secoli dal XVII in avanti più che su i precedenti, è un sommario, un manuale, nel quale si riflette la sicura documentazione del colto storiografo.

NERETTI LUIGI — *La musica dell'anima*. (Pag. 365). (La Stamberia, Firenze).

Raccolta di articoli su vari argomenti. In quello sul pianista Teodoro Döhler è ricordata la sua fortuna presso il Ducato di Lucca e a Firenze. Tale ricerca è interessante per le origini della scuola pianistica italiana dell'Ottocento, nella quale il nome del Thalberg ha il posto d'onore, mentre è meno nota l'attività del Döhler. Descritto l'ambiente del ducato di Lucca, il Neretti precisa che il duca Carlo Lodovico, recatosi a Napoli nel 1827, vi ascoltò il Döhler, pianista tredicenne, i cui genitori, tedeschi e luterani, venuti da Berlino, dimoravano colà.

Il fanciullo aveva fino ad allora studiato con suo padre e col pianista Giulio Benedict, addetto alla cappella di Francesco I. Il duca volle che i Döhler si recassero a Lucca. Il padre sarebbe divenuto il precettore del principe primogenito, il figliuolo avrebbe continuato gli studi. Più tardi, nel '29, Teodoro fu inviato a Vienna, dove si perfezionò nel pianoforte con Czerny, apprese la composizione con Secter, conobbe il Thalberg, anch'egli esordiente, e ne divenne amico e seguace.

Il duca lo volle in Toscana nel '30. Ripartì per Vienna, ne tornò nel '34, restò due anni a Napoli, dette concerti in parecchie città italiane e straniere. Divenuto famoso, viaggiò in tutta l'Europa, spesso ritornando in Italia e fermandosi in Toscana. L'influenza della sua pianistica, derivata da Czerny e da Thalberg, non potè non influire su i pianisti italiani, nella prima metà dell'800.

Altre brevi ricerche fruttuose, mosse da buon desiderio di servire la cultura e la musica, ha fatto il Neretti nell'epistolario, sul tenore Moriani, sulla famiglia del Vannuccini, musicisti fiorentini, sulla musicalità nella famiglia Leopardi, ecc.

MUCCI RENATO — *Victor De Sabata*. (Pag. 78). (Carabba, Lanciano).

Reca la cronologia della carriera, delle composizioni e un esame delle caratteristiche (interpretazione, memoria, udito) dell'insigne direttore.

DEHERIGDE JOSEPH — *Chronology of music composers*. (I vol. pag. 143, II vol. pag. 167). (Ed. J. Detheridge, Birmingham, Bell End, Rowley Regis).

Il primo volume comprende i musicisti più importanti sorti fra la fine del primo millennio e il 1810; il secondo va da quell'anno ai nostri giorni. Di ciascun compositore son ricordati i principali elementi biografici. È un utile prontuario, nel quale gli italiani non sono stati trascurati.

a. d. c.

GOMES VAZ DE CARVALHO (I.) — *Vita di Carlos Gomes*. (Casa Editrice O. Zucchi, Milano).

Il nome dell'illustre autore del *Guarany* è stato giustamente rievocato nel centenario della nascita, sia con la rappresentazione del suo capolavoro, sia con molte pubblicazioni d'indole varia. La stessa nostra rivista ha pubblicato un'ampia biografia di lui, dovuta ad Arnaldo Bonaventura, ed ha riassunto le sue lettere apparse nella *Revista Brasileira de musica*.

Segnaliamo ora questo volumetto, compilato con cura e fervore dalla figlia, il quale ci sembra specialmente interessante perchè, come ella stessa scrive, si tenta di «correggere le inesattezze dei biografi di Gomes, scegliendo fedelmente, fra quanto è stato detto, ciò che vi è di vero sui primi passi della sua vita familiare ed artistica, alterato spesso da invenzioni di cattivo gusto».

Nel volumetto, inoltre (suddiviso in XXI capitoletti), si rievocano ricordi personali e impressioni, lamentando le incomprensioni e le ingiustizie, da parte del Governo di quel tempo, di cui fu vittima una delle maggiori glorie nazionali.

M.

ARNHEIM RUDOLF — *La radio cerca la sua forma*. (Pag. 288). (Hoepli, Milano).

L'autore vuol dimostrare che la radio non è soltanto un mezzo di trasmissione, ma anche un'espressione. Egli dice che le ricchezze del mondo sonoro, composto di musica, di voci e di rumori, ed i modi di «far sentire» lo spazio, il movimento e la distanza permettono nuovi effetti di audacia inaudita e nuovi mezzi per commuovere l'anima dell'uomo moderno. Il tentativo di creare un'arte figurativa e drammatica con l'aiuto del solo udito è un esperimento assolutamente originale nella storia umana e ne sorge un mezzo di espressione che, libero dalla materialità dei corpi, crea dall'intima fusione della musica e della parola un mondo misterioso e poetico, un mondo di fantasmi, di simboli, di astrazioni. Per orientarsi in così difficile campo, l'Arnheim, affidandosi a vaste esperienze pratiche, offre una guida chiara e precisa che, illustrata da moltissimi esempi pratici, in forma brillante e divertente rivela i segreti della radioregia, della radiorecitazione e della radioletteratura. Si apprende in tal modo come venga scritta e messa in scena una radiocommedia e si colgono le peculiari caratteristiche della radioestetica in confronto a quella delle altre arti.

U. P.

Tutti i prezzi delle Edizioni Ricordi (comprese quelle elencate in questo fascicolo) sono aumentati del 12 %

MUSICA SACRA

EDIZIONI RICORDI

MALIPIERO (G. F.) — *De Profundis*, per una Voce, Viola, Piano e Gran cassa. (G. Ricordi e C., Milano).

Quando nella trascorsa primavera ascoltammo un concerto di musiche religiose di Malipiero, la figura del Maestro, varia e mutevole non senza intenzione, ci si svelò nel suo aspetto più fermo. Si può dire ormai con certezza che Malipiero ha affidato a tali musiche la sua voce più spontanea e più semplice, che si è venuta arricchendo di accenti umani fino alla *Passione* e fino a questo *De Profundis* che le sta vicino nello spirito e nei modi.

Quell'equilibrio, quella fusione di mistico e di umano, proprio della *Passione* si ritrova nel *De Profundis*; e si ritrovano anche quelle disposizioni del sentimento che toccano il genere rappresentativo; del resto l'attività teatrale di Malipiero è abbastanza notevole perchè questi incontri non si giustificano.

Tuttavia una maggiore interiorità, richiesta anche dal testo, differenzia questo *De Profundis* dalle composizioni precedenti del Maestro e lo pone fra le sue opere più significative. Come pure il processo di semplificazione del linguaggio raggiunge qui un punto d'arrivo.

Infine si riconfermano le predilezioni monoteverdiane di Malipiero; come abbiamo detto altra volta, tale atteggiamento supera però il fatto culturale ed indica il ritrovamento e la riviviscenza della nostra vera tradizione, compiuta con spirito originale.

NICOLA COSTARELLI.

CAIRATI (A.) — *La nascita di Gesù*. Canti per il S. Natale (con accompagnamento di Pianoforte). (Ediz. Euterpe, Zurigo).

Quattro pastorali, di grande dolcezza e ingenuità melodica. Anche l'armonizzazione è fine, semplice e sapiente. Perfetta l'aderenza con le poesie prescelte, squisitamente arcaizzanti.

CAMPODONICO (G. B.) — *Laudes Mariae*, ad una Voce media. (Casa Ed. E. Marietti, Torino).

Raccolta di canzoncine con una aggiunta di melodie gregoriane, in onore di Maria. Tali canzoncine sono semplici e melodiose, e potranno essere facilmente ritenute e cantate dal popolo.

R.

L'importo dell'abbonamento per 1938 può essere versato nel nostro c/c postale 3-2069.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

MULÉ (G.) — *Musiche strumentali e corali per la tragedia Ippolito di Euripide*, nella traduzione di G. A. Cesareo. (Riduzione dell'autore per Canto e Pianoforte). (G. Ricordi e C., Milano).

Queste musiche, come altre corali dello stesso maestro, traggono da semplici e chiari mezzi un singolare fascino evocatore. L'arcaismo greco non vi appare una maniera preziosa; reca invece una forte vitalità, sì che attualità di visione ed evocazione del passato si integrano e si fondono. Non conosco la partitura di tali frammenti; una illazione da altre orchestrazioni del Mulé dà garanzia che anche qui l'intervento di strumenti convenienti contribuisca al buon risultato timbrico.

Del resto, poichè questa musica non è un espediente sonoro, il pianoforte è perfettamente bastevole, temi e giochi d'armonie e di ritmi essendo espressivi e descrittivi. L'unisono, spesso usato, costituisce la tecnica fondamentale del coro, che, grecamente, è sovente accompagnato dagli strumenti all'ottava superiore, in eterofonia. Com'è naturale, la melopea impera. Ed è melopea espressiva, spesso intensa, canti essa nelle voci o negli strumenti.

Impregnati di pateticità appaiono, in ispecie, tutti i movimenti lenti, e fra questi soprattutto il secondo tempo — *Entrata delle danzatrici e coro* — e l'ultimo, la *Trenodia*, che è quasi nuda nella semplicità ritmica e melopeica, e per questo appunto penetrante. Un precipuo carattere di tale accento patetico è quello della collettività. Non potremmo immaginare nella voce di un solista lamenti e invocazioni come queste. Lo spirito del coro greco, appassionato partecipe della vicenda tragica, quasi disadorno nella sua immediatezza e sincerità, è qui realizzato.

Alle lamentazioni s'avvicinano i tempi mossi, e sono danze, varie nel colore, ingegnose nella evocazione di classiche espressioni plastiche, che qua e là, nella insistenza dell'impeto ritmico, rammentano la vitalità di talune analoghe forme gluckiane, specie della *Ifigenia in Tauride*. Il punto di sutura fra le parti strumentali e il coro è sempre invisibile: danza e coro vivono della stessa ragione tragica. E nella totalità, cori e danze non si possono pensare se non nell'ambiente per il quale sono state immaginate e stese: l'anfiteatro. Tanto inconfondibile è la loro essenza artistica.

BIANCHINI (G.) — *Stelle*. Due Liriche per

Canto e Pianoforte. Versi di D. Valeri. (G. Ricordi e C., Milano).

Sorriso e Notte d'agosto sono i titoli delle due liriche. Una certa preziosità moderna le informa. La pianistica, autonoma, evoca e commenta. Ricerca l'armonia, anche quando il canto, di per sé stesso, si svolge in intervalli non astrusi. Ambedue le liriche s'addicono a voce di soprano.

BIANCHINI (G.) — *La lacrima*. Per Canto e Pianoforte. Versi di G. Palazzeschi. (G. Ricordi e C., Milano).

Anche questa lirica procede senza distensione melodica. È un cantare schiettamente moderno, mobile, secco, nervoso, minuziosamente asservito alla dinamica di ciascuna parola o gruppo di parole. Il pianoforte descrive, ed è tormentato nel disegno e negli sviluppi armonici.

PERSICO (M.) — *Cantate meco*. Per Canto e Pianoforte. Versi di Matteo Maria Bolardo. (G. Ricordi e C., Milano).

Musica spontanea, senza cerebralismi, piacevole per la chiarezza nella sua maniera quasi di canzone. Pur senza arditezze vocali né pianistiche, la fattura è eccellente nella sua disinvoltura. Adatta a fresca voce di soprano.

PERSICO (M.) — *Ecco el Messia*. Per Canto e Pianoforte. Versi di Lucrezia De' Medici. (G. Ricordi e C., Milano).

Uno spunto arcaico, laudesco, svolto con leggiadria e trasparente affettuosità. La parte pianistica, scritta senza complicazioni, via via segue quasi coralmente la voce, o ne fiorisce l'andamento melodico. Il canto sta tutto nell'ambito del registro medio, e appena si spinge al *fa*. La lirica è perciò bene adatta a un mezzo soprano. Queste composizioni del Persico hanno il non trascurabile e non comune pregio della facile, piacevole esecuzione, congiunto alla sapiente eleganza della fattura.

DI PIETRO (P.) - BASSI (L.) — *Poesia, Musica, Movimento* per l'espressione artistica del bambino. Vol. I e II. (G. Ricordi e C., Milano).

Laura Bassi ha fornito i facilissimi versi di queste piccole espressioni plastico-musicali per l'educazione artistica del bambino: la parte musicale del Di Pietro — costituita da brevi spunti pianistici di facile esecuzione e di ritmica alla portata dell'intuizione infantile — si alterna alle strofe permettendo al bimbo, fra una strofa e l'altra, l'espressione nel movimento. Utile in casa o negli asili infantili e nelle scuole elementari, i due volumi si rac-

comandano anche per la loro aggraziata veste tipografica.

RECLI (G.) — *Bella bellina*. Per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Sui versi della notissima canzone popolare toscana — *Bella bellina*, quando vai per acqua, La via della fontana ti favella — Giulia Recli ha steso una fresca musica che, nel fare popolare, ha una sua grazia inventiva. La canzone, costituita di due spunti uno a ritornello spigliato e gaio, uno centrale più sentimentale benché disegnato sullo stesso ritmo del primo, è facile e chiara, come si addice al modo popolare. Pianisticamente è adatta anche a mani non espertissime, benché celi qualche sottigliezza armonica, e quindi tecnica, non del tutto elementare.

RECLI (G.) — *Bella bellina*. Per Coro femminile a due voci. (G. Ricordi e C., Milano).

È la stessa canzone, trascritta per coro femminile a due voci. Serbando la semplicità e la spontaneità dovute al tipo del canto popolare, questo breve coro dimostra la bella padronanza della compositrice nel trattare armonisticamente e contrappuntisticamente le voci. Non preziosità, ma solidità.

RECLI (G.) — *Dorme una madre*. Coro a tre voci femminili. (G. Ricordi e C., Milano).

Sostenuto dal pianoforte che ora ripete le parti vocali, ora le segue accordalmente, ora procede svincolato dalle voci, questo coro è ancora una efficace dimostrazione dei pregi tecnici dell'autrice, e al tempo stesso della sua gentile e commossa invenzione melodica. Le tre voci — soprani primi, soprani secondi, contralti — procedono con scioltezza, ciascuna nella propria via espressiva, e con eguale scioltezza si accomunano nella massa corale. Ciascun registro è sfruttato nelle sue possibilità, senza sforzature, e l'effetto, quand'è cercato, è sempre di buon gusto. La composizione non è facilissima. Occorrono per la sua realizzazione un coro esperto e voci duttili.

BETTINA LUPO.

PRERO (G. C.) — *Tre liriche* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Di queste tre liriche quella che ci sembra la migliore è la prima. *Alla Luna*: il linguaggio impiegato qui dal giovane Prero è quello dei post-impressionisti francesi, ma vi è però nell'impianto una libertà lirica che conferisce alla composizione un carattere vivo, e che manifesta il gusto di un musicista intelligente e attuale sotto ogni aspetto. Anche certi impieghi

di armonie tra Ravel e Roussel non rappresentano qui una mera posa accademica, ma indicano un mezzo di evasione che il musicista si è imposto verso la ricerca di una più sicura personalità stilistica. Le altre due liriche ci interessano meno; la terza, poi *Piero il malcontento*, risente troppo di quel genere di lirica infantile, così vivacemente caratterizzato da Virgilio Mortari, ma qui troppo pedestremente ricalcato. Ed è il solito equivoco di coloro che vogliono musicare, dopo Mortari e Nino Rota, la poesia di maniera e di puro valore praticistico di Lina Schwarz, impiegando logicamente gli stessi mezzi facili e convenzionali. Ci sembra però degno di considerazione questo giovane musicista italiano che, mentre molti suoi colleghi di conservatorio dormono nell'ignoranza e nel cattivo gusto indicato loro da insegnanti, mediocri compositori e didatti, egli, come pochissimi oggi, cerca i mezzi della sua espressione artistica in un mondo di cultura più ampio e attuale.

I. rogn.

ALTRE EDIZIONI

HAENDEL (G. F.) — *Pastorella, vaga, bella*. (Fr. Kistner e C. F. W. Siegel, Lipsia).

Appena l'avranno letta una volta, i cantanti da camera (c'è un tenore di buona volontà?) vorranno far conoscere ai migliori pubblici dei concerti questa bellissima cantata su testo italiano. (È inclusa nella seconda serie della pregevole collezione Organum, col numero 18). Opera del tempo italiano di Handel per un «soprano e cembalo concertato» è stata elegantemente rielaborata da Max Seifert. La prima aria, leggiadrissima, consta di due parti, di cui la seconda è una piacevole variazione dell'altra. Breve il recitativo. La seconda aria è meno vezzosa, un po' fiorita, e anche piacevole. Arcadia leggera e sensibile.

Nella stessa collezione Organum sono stati pubblicati altri pregevoli fascicoli. Nella prima serie, N. 23, un Concerto spirituale per tenore o soprano di S. Ebart, un altro, N. 24, per due soprani e basso di J. Rosenmüller, una Cantata per basso e soprano, coro a 4 parti, archi e organo, N. 22, di Buxtehude. Nella seconda serie due Madrigali a cinque voci, N. 16, e un Madrigale per 2 soprani e archi, N. 17, di Schütz. Nella terza, una Sonata per oboe, violino e basso di Quantz, N. 32, la Sonata sopra «La monica» per violino, fagotto e cembalo di Ph. F. Böhdecker, la quale è uno dei più antichi pezzi con il fagotto, 1651. L'A fu fagottista della cappella di Darmstadt fino al 1634.

LISZT FRANZ — *30 Mélodies*. (Durand, Parigi).

Gustave Samazeuilh ha curato per il pub-

blico francese una nuova traduzione dei testi scelti da Liszt per i suoi *Lieder* e ha altresì curato di pubblicare le musiche nella loro autentica stesura. I trenta *Lieder* ch'egli ha scelto sono i più significativi nella non vasta produzione lideristica lisztiana.

a. d. c.

CORTI (A.) — *Idillio in Valtellina*. Poemetto per Canto e Pianoforte. (Edizioni Silvani, Milano).

L'argomento montanino prepara lo spirito a sensazioni semplici e ad ambiente primitivo, ma la selva di alterazioni che raccoglie i pensieri sonori dell'autore distoglie dalle aspirazioni di pace sempre care al nostro spirito.

RICCIOLI ORECCHIA (E.) *Fiorita di canti*. Cinque Cori per fanciulli. (Edizioni Mauri, Firenze).

La giovane compositrice fiorentina non potrebbe presentarsi meglio al pubblico, tanto è fresca la vena melodica dei vari canti e tanto è squisito il buon gusto che le è guida nella stesura della composizione. Fra le pagine migliori della piccola serie ricordo *Sotto le foglie* a una voce e la deliziosa *Ninna Nanna* a due voci.

GIACCHINO CUSENZA (M.) — *Valentino* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Forlivesi, Firenze).

Ancora una compositrice che si fa onore per il garbo dell'andamento e la preziosità dell'armonizzazione, notevolmente aderenti alla bella poesia di Giovanni Pascoli.

CELSI (C.) — *Myricae*, Melodie pascoliane. (S. A. Carisch, Milano).

Quattro pagine limpide di modeste esigenze vocali, ma di più spiccate necessità musicali, atte ad avvalorare il significato della parola.

GUARINO (C.) — *Sette sogni* per Canto e Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

Il musicista si presenta anche come poeta, dimostrando un'originalità di concezione degna della personalità musicale già da tempo rivelata, e sempre più sicura nei contorni e nell'essenza. Ritmi e armonie sostituiscono linee e colori raggiungendo rara efficacia rappresentativa.

JESINGHAUS (W.) — *Baci* per Canto e Pianoforte. (Ed. Bongiovanni, Bologna).

Semplice, ma efficace nella sua brevità lineare.

E. ODDONE.

DIFFONDETE

“MUSICA D'OGGI”

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

HONEGGER (A.) — *Second Quatuor*, per Archi. (M. Senart, Parigi).

Se togliamo l'avventura di *Pacific* e pezzi simili, non possiamo non riconoscere a Honegger di *Roi David* o di *Giuditta* una singolare natura di musicista, alla quale è dovuto il *Secondo Quartetto*. Questa composizione ha degli accenti meditativi e commossi. L'insistenza di certi incisi a note ribattute, la melodia inframmezzata da pause frequenti, fanno pensare a procedimenti cari al nostro Pizzetti. E la parentela non è tutta qui, chè si riscontra anche nel tono caldamente umano e pensoso che anima specie il primo tempo. Parentela spirituale che non implica nessuna soggezione e menomazione: ma potrebbe essere, anzi è molto significativa per cogliere le tendenze più segrete della musica contemporanea tornata umana, dopo l'esperienza « purista », e perchè illumina la figura di Pizzetti che da questa strada non si è mai scostato.

Con questo *Quartetto* il musicista belga ci ha dato un'opera delle più significative e che segna l'inizio di un rinnovamento profondo e ricco di possibilità.

RAVEL (M.) — *Concerto pour la main gauche*. (Durand, Parigi).

Come si sa, questo *Concerto* è dedicato a Paul Wittgenstein, il noto pianista che ha perduto in guerra la mano destra. Diciamo subito che la difficoltà dell'originale impresa è stata superata, strumentalmente, con perizia mirabile fino a toccare, a volte, la bravura, senza tuttavia la curiosità di nuove regioni, chè Ravel non si discosta dal suo pianismo caratteristico e ormai concluso.

Dove si riscontrano caratteri di una relativa novità, è nella sostanza, con degli accenti di gravità in cui vibra una certa pensosa malinconia finora insolita; e, come nell'*Allegro*, con degli atteggiamenti chiaramente ebraici: non si pensi al facile esotismo delle scale alterate, ma a quel particolare sapore di tristezza tra il sarcastico e l'umorismo, specifico, per esempio, di certi momenti blocchiani.

Si tratta, come ripetiamo, di novità relativa poichè il Ravel non cerca di rompere le forme sonore a lui care, e che sono quelle dello squisito colorista che conosciamo, a favore di un contenuto umano di cui qui si avvertono solo gli accenni.

Se si obietta che, per un *Concerto*, tale risultato è già sufficiente, noi risponderemo che, da questo punto di vista, l'attuale opera di Ravel è semplicemente mirabile.

N. COSTARELLI.

KONSTANTINOFF (K.) — *Vienne*, per Orchestra. Riduzione per 2 Pianoforti. (Max Eschig, Parigi).

Sono chiari, nel significato del titolo, l'intenzione ed i fini che ha voluto conseguire l'autore: una vasta e manipolata fantasia di valzer viennesi (da Giovanni ad Oscar Strauss) intrecciati, spezzati, frantumati in multiformi rabeschi ed in brevi incisi, affondati nell'inafferrabilità delle linee del quadro sonoro, con mezzi e amplificatori, diremo, non sempre controllati. L'originale è per orchestra, a dire il vero, e necessariamente nella riduzione perde talune caratteristiche strettamente orchestrali, ma attraverso la vivacità dei movimenti, si indovinano gli effetti a cui, più o meno, l'autore si è voluto attenere. Certamente il Konstantinoff avrà al suo attivo lavori più interessanti, ma anche nel presente, mostra attitudini non comuni.

LAUBER (I.) — *Visions de Corse*; cinque pezzi per quattro Flauti. (Ed. Zimmermann, Lipsia).

Ritengo curioso l'atteggiamento musicale di questo musicista tedesco, ma non nego che possa suscitare interesse con le sue *Visioni*, data la singolare natura della materia da esso trattata. Dei cinque pezzi i migliori sono quelli di carattere sereno e pacato, pur rilevando strane incrinature stilistiche che disturbano un poco il tono generale. Indubbiamente la composizione timbrica del complesso strumentale è trattata dall'autore con sobrietà e semplice articolazione di linee: i piani sonori hanno le loro giuste proporzioni ed altrettanto i disegni ritmici e melodici.

G. TURCHI.

KARJINSKY (N.) — *Choutka* per Violoncello e Pianoforte. (Ediz. Eschig, Parigi).

Spiritosa bagattella musicale di facile riuscita e di buon effetto strumentale.

KOTSCHAU (J.) — *Divertimento* per Oboe (o Violino o Flauto), Viola e Violoncello. (Edizioni Zimmermann, Lipsia).

Di particolare interesse riesce per noi questo genere di composizione, poco sfruttato in Italia. Quando poi il pezzo è sorretto da notevole buon gusto e da varietà aggraziata come riscontriamo nel *Divertimento* presentato alla Rivista, la nostra attenzione si acuisce notevolmente.

CELLA (G.) — *Quadro antico* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il ritmo di Gavotta non basta a delineare l'atmosfera suggerita dal titolo.

RUBINI (G.) — *Toccata* per Pianoforte. (Ed. Ciglia, Genova).

La composizione è contrassegnata dall'indicazione op. 309; nessuna meraviglia dunque se si può riscontrare nell'autore una notevole disinvoltura nel modo di trattare il felice spunto iniziale, e una evidente sicurezza tecnica.

RICHTER-HAASER (H.) — *Concert D. moll* für Klavier und Orchester. Riduzione per 2 Pianoforti. (Ed. Eulenburg, Lipsia).

La riduzione della composizione per due Pianoforti diminuisce un poco l'interesse della lettura, ma non nasconde la poderosità del *primo tempo*, la brillante impostazione dello *Scherzo*, lo spiccato contrasto delineato dal brevissimo *Adagio*, che si allaccia a un indovolato *rondò*.

PER STRENNE

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE IN EDIZIONI DI LUSSO

di soli 100 esemplari numerati in macchina su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalla cartiere Miliani di Fabriano

BOITO A.

NERONE

rilegatura in pergamena alluminata a mano dal pittore G. CISARI, che disegnò i fregi del testo e illustrò l'edizione con disegni ispirati a bozzetti scenici di L. POGGIAGHI.

PIZZETTI I.

DÉBORA E JAÈLE

rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore C. CISARI, che disegnò i fregi del testo.

PUCCINI G.

TURANDOT

rilegatura in pelle dipinta a mano da L. METLICOVITZ, e fregi nel testo di G. CISARI

RESPIGHI O.

BELFAGOR

rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore G. CISARI, che disegnò i fregi del testo.

Ciascuno spartito L. 500

EDIZIONI G. RICORDI & C.

FRIEDMANN (G.) — *Berceuse* per Violino e Pianoforte. (Ed. Casa Musicale, Bologna).

Fra tanto dilagare di angosce ritmiche e armoniche questa *Berceuse* assolve veramente il riposante compito di sedare le inquietudini del corpo e dello spirito con bella chiarezza melodica di felicissimo effetto.

TISSONI (F.) — *Cose piccine*. Pezzetti facilissimi per Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

Sette paginette per piccole mani e teneri cervelli; semplici, caratteristiche, atte a divertire chi le può eseguire. Fra gli schizzi più espressivi ricordiamo *A mosca cieca*.

TISSONI (F.) — *Prime impressioni*. Raccolta di composizioni facili per Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

L'autore segue il suo scopo e lo raggiunge felicemente preparando per gli studenti alle prime armi brevi composizioni descrittive come il riuscito *A rimpiazzino*.

TISSONI (F.) — *Paginette gaie*. Sette pezzetti facili per Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

Sempre ispirandosi ad argomenti cari ai fanciulli, l'autore si compiace di preparare dei quadretti di genere nei quali i ritmi sostituiscono i colori. Grazioso il *Carillon*.

MARIETTI (P.) — *Album de Minnie pour Piano*. (Max Eschig, Parigi).

Raramente con così poche note si può raggiungere tanta forza espressiva e tanta leggiadria sonora. Le piccole pagine del Marietti attirano veramente i pianisti di ogni età; e probabilmente quelli di età matura gusteranno ancor più i pregi della sua arte aristocratica nella quale il garbo è emulo dell'eleganza più seducente. Fra le pagine migliori ricordo *Joyeux sourire* e l'irresistibile *Air de chasse*.

GEBHARDT (R.) — *Aus der Spielzeugschachtel*. Ein Kindes Traum. Suite per Pianoforte. (Edizioni Zimmermann, Lipsia).

Pur non avendo la guida di un testo letterario si ricostruisce facilmente la trama ispiratrice della composizione dei titoli dei vari pezzi, che formano la serie. L'indice dice: *Gioco nella camera dei bimbi, Ninna nanna, Immagini del sogno*. E a queste immagini appartengono la piccola Marcia, il Tamburino, il Cavallo a dondolo, il Babau. In tutte le parti della Suite primeggia una bella tendenza descrittiva.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

PETRASSI (G.) — *Salmo IX*, per Coro e Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Parlando altra volta di Petrassi, e prima che il *Salmo* apparisse, ci venne fatto di riscontrare in questo musicista una vena di religiosità che definimmo romana e che, sottile ancora nella *Partita*, andava ingrossandosi nelle successive composizioni in uno con lo sviluppo spirituale dell'artista e del suo progressivo abbandono della concezione oggettivistica dovuta all'influsso dei primi modelli. Tale vena sbocca oggi in questo *Salmo IX*, per cui può dirsi che quanto v'era di sparso e momentaneo nella precedente produzione qui si raccoglie e trova un suo tempo, sotto il segno di una consapevolezza ormai raggiunta.

Le radici di una simile religiosità si potrebbero ritrovare nella nostra polifonia sacra del Cinquecento: e con quei musicisti il Nostro ha in comune il gusto dell'affresco sonoro che si potrebbe chiamare, restituendo alla parola il suo vero e non deteriore significato, celebrativo, in quanto espressione di una certezza che non conosce ripiegamenti ed interrogativi.

Certi cori in questo *Salmo* hanno addirittura un andamento dimostrativo. Per tali ragioni a Petrassi è estraneo, come fu estraneo a quei polifonisti, il senso del dramma: egli trova anzi i suoi momenti più felici in un delicato lirismo contemplativo che, per la sua intimità, fa contrasto con gli episodi celebrativi di cui si è parlato. Il *Salmo* fa centro intorno a quelle zone di pacato lirismo, costituito dagli « adagi », e le incornicia con « allegri » in cui vibrano accenti di esultanti affermazioni. Questa l'architettura del pezzo, in cui il contrasto ha una funzione costruttiva e, perciò, non drammatica.

Quanto in questo attuale rifiorire di aspirazioni, o meglio ritorni religiosi, ci sia di spontaneo, e quanto di estetizzante, ci riesce difficile dire, e non solo a noi, crediamo. Allo storico futuro spetterà tale compito: ed è certo che il materiale non gli mancherà. I soli salmi composti in questi ultimi anni raggiungono una cifra discreta: ricordiamo la *Sinfonia dei Salmi* di Stravinsky, che può considerarsi il prototipo del genere. Era naturale che Petrassi dovesse, in una certa misura, rifarsi a questa *Sinfonia* come a quella in cui le sonorità raggiungono qualcosa di bronzo, di vasto, capaci di rendere efficacemente — sebbene in maniera un po' scenografica — l'ambiente biblico. E, per ciò che riguarda il fissarsi scultoreo di queste sonorità, ad altorilievo, nessun modello più adatto dell'*Edipo re* dello stesso Stravinsky. Ma sono riferimenti che non vanno più in là di una intelligente presa di con-

tatto: poi Petrassi procede per proprio conto, e la descrizione, che più sopra abbiamo fatta, delle sue peculiarità artistiche tronca a questo punto la continuazione del paragone. Anzi il lirismo petrassiano costituisce l'antipodo della terrestre tragicità di Stravinsky, nonostante alcune coincidenze di scrittura.

A volte, specie nel tessuto delle voci, è richiamato un accento che potrebbe dirsi pizzettiano; ma, a non lasciarsi ingannare dall'orecchio, si tratta piuttosto di una ispirazione derivata dalla sorgente gregoriana, comune ai due musicisti, e che del resto Petrassi svolge in modo diverso. Nei riguardi delle opere precedenti questo *Salmo* mostra, fra l'altro, una notevole chiarificazione del linguaggio, determinata dall'intervento della voce. In un'arte così poco drammatica, come la maggior parte della musica moderna, la classica — e quindi tutt'altro che convenzionale — apposizione di « consonanza » e « dissonanza » non ha motivo di esistere se non per ragioni puramente decorative: ed allora soltanto si può davvero parlare di convenzione. Questo per dire che quella chiarificazione si è operata in Petrassi nel senso di un raffinamento della dissonanza, che domina sovrana e che, con gusto latino, è stata smussata di ogni spigolo troppo acuto. Processo di incivilimento: se qua e là ritornano aggregati troppo duri per questa nuova specie di « convenienza », essi mutano di significato, servendo a marcare un accento, o a mettere in evidenza un timbro.

Con questo *Salmo IX* Petrassi mette a punto i principali caratteri della sua personalità, e detta un indice certo per ristabilire gli svolgimenti e i modi della sua formazione, giunta a una posizione conclusiva dalla quale possono trarsi intelligenti variazioni, o approfondimenti capaci di esiti probabili, seppure ancora insospetti.

NICOLA COSTARELLI.

VIOLINO E PIANOFORTE

R. BOSSI		
123969. - <i>Tre Pezzi</i> , Op. 42	L.	6,-
F. CILEA		
123871. - <i>Suite in Mi magg.</i>	L.	8,-
L. FERRARI TRECATE		
123920. - <i>Il Canto dell'esule</i>	L.	6,-
E. GUBITOSI		
123875. - <i>Notturmo</i>	L.	5,-
C. JACHINO		
123102. - <i>Sonata drammatica</i> per Violino e Orchestra. Riduz. di M. Pilati	L.	12,-
C. NORDIO		
123944. - <i>Poema</i>	L.	8,-

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

Nuovi Concorsi

⊗ OPERA NAZ. DOPOLAVORO. — Un Concorso nazionale di chitarra si terrà a Bolzano l'8 e 9 gennaio p. v. Potranno parteciparvi gli associati che abbiano compiuto i 15 anni, i quali dovranno eseguire un pezzo d'obbligo e uno a scelta. Premi per L. 1500.

Un altro Concorso si svolgerà a Palermo, il 15 e 16 gennaio, tra Quartetti a plectro (2 mandolini, mandola (o banjo) e chitarra), con tre premi rispettivamente di L. 1200, 800 e 400.

I due Concorsi scadranno, per la presentazione delle domande, al rispettivi D. L., il 31 dicembre e l'8 gennaio p. v.

⊗ Nella seconda decade di gennaio 1938-XVI avrà luogo la RASSEGNA INTERPROVINCIALE DEI GIOVANI SOLISTI ISCRITTI AL SINDACATO INTERPROVINCIALE MUSICISTI DI ROMA.

Possono parteciparvi gli organisti, i pianisti, i violinisti, i violoncellisti, i cantanti d'ambo i sessi che non abbiano superato il 30° anno di età e i complessi di musica da camera.

Il vincitore di ogni sezione sarà ammesso alla Rassegna internazionale che si svolgerà alla seconda metà del prossimo marzo.

I programmi sono a disposizione dei richiedenti nella sede del Sindacato.

Le iscrizioni si ricevono fino a tutto il giorno 3 gennaio 1938-XVI presso il Sindacato stesso, via Toscana, 5.

Risultati di Concorsi

⊗ FONDAZIONE RESPIGHI. — La Commissione aggiudicatrice del Concorso per un Poema sinfonico non ha riscontrato in nessuno dei numerosi lavori presentati maturità di espressione, pur denotando alcuni di essi nobiltà di intenti e di realizzazione. Ha segnalato soltanto, a titolo di incoraggiamento, *Ponte* di Angelo Francesco Lavagnino e *Montemario* di Lino Livibella, con un premio di L. 1500 a ciascuno dei due autori.

⊗ ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA. — Al Concorso pianistico, di cui al nostro fascicolo di febbraio, si è avuta la seguente classifica:

1°) Italia Balestri (L. 1000, medaglia e speciale attestato); 2°) Maria Emma Pasi (L. 500, medaglia e attestato); 3°) Maria A. Galli (medaglia ed attestato); 4°) Domenico Marchionni (idem). Uno speciale attestato ebbe Massimo Toffoletti.

Alla prima selezione si presentarono 21 concorrenti, di cui sei furono prescelti per la classifica definitiva.

⊗ ACCADEMIA DI MUSICHE CONTEMPORANEE. — Esito negativo ha avuto il Concorso per una composizione corale a quattro voci virili su poesia « Giovinezza eroica » di L. Rinaldi. Il Concorso, perciò, è stato rinnovato alle stesse condizioni (vedi nostro fascicolo di maggio) prorogando la scadenza al 15 febbraio p. v.

⊗ D. L. PROV. DI ROVIGO. — Al Concorso di Scuole Corali si è avuta la seguente classifica: 1°) Rossini di Modena; 2°) Orfeonica di Ferrara; 3°) Dux di Padova; 4°) Bellunese di Belluno; 5°) D. L. Comunale di Mozzecane. — Classifica dei maestri: 1°) Aristide Giungi di Modena; 2°) Guido Menini di Ferrara; 3°) Guido Scaletto di Padova.

NOTIZIE

⊗ Il Duce ha ricevuto il MAESTRO ITALO MONTAMEZZI che lo ha intrattenuto su questioni di argomento musicale.

⊗ Il Gr. uff. dott. Francesco Armando Liverani è stato chiamato dall'assemblea della FEDERAZIONE NAZ. FASC. DEGLI INDUSTRIALI DELLO SPETTACOLO, a coprire il posto di Presidente della Federazione stessa, della quale era Commissario ministeriale.

⊗ In seguito alle dimissioni del dott. Paolo Pizzini, da DIRETTORE GENERALE DELLA S. I. A. E., il Consiglio d'Amministrazione della Società ne ha affidato le funzioni al dott. Fernando Stoppani capo divisione al ministero della Cultura Popolare.

⊗ L'Ente autonomo del TEATRO LA FENICE è stato così costituito: *Presidente* il gr. uff. Mario Alverà; *Sovrintendente* il maestro Godfredo Petrassi; *Direttore stabile dell'orchestra* il maestro Nino Sanzogno; *Segretario generale* il comm. Eugenio Sacerdoti.

Il maestro E. A. Mario, incaricato da quel governo, ha scritto il nuovo INNO ALBANESE ALLA BANDIERA. Egli si è recato a Tirana per la prima esecuzione dell'Inno, affidata ad un coro di fanciulle.

Tzigani è il titolo di una nuova opera, su libretto di Seganti e di carattere fortemente drammatico, che ha composto il maestro MARINO CREMESINI. Egli sta lavorando, inoltre, ad un vasto poema eroico (*Eneade*) che lo stesso librettista ha tratto da Virgilio e che vuole essere una esaltazione dei valori della stirpe latina e della grandezza di Roma.

Il prof. Giuseppe Piccioli, di Bologna, ha rimesso alla luce tre COMPOSIZIONI SINFONICHE DEL SEC. XVIII, finora note soltanto ai musicologi. Si tratta di una bellissima *Ciaccona* per archi, timpani e corni di Niccolò Jommelli, della *Gavotta* di P. M. Martini, e della sinfonia dell'opera buffa in tre atti, *Scuffia*, di G. Paisiello.

Ancora la stagione teatrale

BARI (Petruzzelli). — Si daranno *La Baronessa di Carini* di Mulè, *Ginevra degli Almieri* di Perugino, *Il Conte Marchi di Peruzzi* (nuove per Bari); *Don Pasquale*, *Elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Aida*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Loreley* (opere di repertorio). Si avrà inoltre la ripresa di *Scampolo* di Camussi.

Dirigeranno Mario Cordone e Dino Milella.

BRESCIA (Grande). — Il maestro Podestà dirigerà *Otello*, con Pertile; *Lucia di Lammermoor*, con Toti Dal Monte; *Fedora*, *Trovatore* e *Manon Lescaut*.

S. REMO (Municipale). — Dal 12 marzo al 17 aprile verranno rappresentate — come novità assolute — *Amelia al Ballo* di Carlo Menotti, *La leggenda di Saline* di Luigi Menegazzoli, *Taormina* di Mulè, e *Sobeyens* di Riccardo Storti. Ed inoltre: *Mosè* di Perosi (diretto dall'autore), *Gioconda* e *il suo Re* di Jachino (nuove per S. Remo), *Tosca*, *La Bohème* e *Manon*.

VENEZIA (Malibran). — Dal 6 gennaio — direttore Edmondo De Vecchi — si daranno: *Gioconda*, *Traviata*, *Madama Butterfly* e *Lo-hengrin*.

CAIRO (Reale) e **ALESSANDRIA D'EGITTO** (Alhambra). — Verranno rappresentate: *Aida*, *Rigoletto*, *Barbiere di Siviglia*, *Bohème*, *Madama Butterfly* e — quali novità — *La monacella della fontana* di Mulè, *Amanti in trappola* di Pedrollo, *Antigone* e *La leggenda di Aladino* di Ghislanzoni. Dirigerà il maestro Morasco.

Ancora la stagione concertistica

TORINO (Eiar - Teatro di Torino). — Nei 20 concerti promessi, già iniziatisi il 26 u. s. si avvicenderanno al podio i maestri Bruno Walter, Failoni, Ferrero, Fleischer, Gedda, Gui, Herliszka, Jochum, La Rosa Parodi, Marinuzzi, Molinari Bernardino, Molinari Pradelli Francesco, Petralia, Pizzetti, Previtali, Questa, Rossi, Tansini, Walter.

Tra i solisti strumentali figurano Bonnet, Bignami, Bonucci, Gioconda De Vito, Feuermann, Giesecking, Horszowski, Mainardi, Odnoosoff, la Puliti Santoliquido, A. Ranzato, Rosita Renard, Rossi, Scarpini, Stompka, Vidusso; come solisti di canto si presenteranno Granda, Renzi, Zaccarini e le signore Alfano, Gatti, Moheli, Roman, Stignani. Da ricordare ancora il duo Bormioli-Semprini.

Oltre il *Requiem* di Mozart già presentato nel primo concerto da Walter, figurano nel programma il *Re David* di Honegger (Molinari). Marinuzzi dedicherà la prima parte del suo programma a commemorazione di Gabriel Pier-né e la signora Geltrude Herliszka dirigerà una *Sinfonia di danze di Zador* e la Suite dell'opera *Schwanda* di Weinberger.

MILANO. — L'Associazione « Un'ora di musica » promette sette concerti in altrettanti sabati alternati, con la partecipazione delle cantatrici Giulia Tess, Maria Rota, Maria Fiorenza, Pauline Jack, Rachele Cascella; del violinista Pierangeli, dei violoncellisti G. Crepax e Ianigro, dei pianisti Horszowski, Favaretto, Castelnuovo Tedesco e Lupi. Nei programmi figurano molte musiche di prima esecuzione.

NAPOLI (Associaz. Alessandro Scarlatti). — Si avranno tre concerti di piccola orchestra, con coro e solisti, diretti da Zandonai, Scherchen e F. M. Napolitano; due dell'orchestra da camera internazionale (che eseguirà i 6 Concerti brandeburghesi); e quattro straordinari, con organo, coro, solisti e piccoli complessi. Si presenteranno, inoltre: l'Orchestra da camera dei Filarmonici di Berlino, quella femminile, della stessa città, quella da camera di Roma, i Gruppi strumentali italiani (con la cantante Vivante e l'arpista Aldrovandi) e napoletano, ed il Nonetto di Praga.

SIENA (Istituzione Chigliana). — Al primo concerto già svoltosi (l'arpista Sassoli Rusta e l'orchestra senese ad archi del maestro Vittorio Baglioni) seguiranno quelli del pianista Caporali, del violoncellista Bonucci, del violinista Odnoosoff, del pianista Cortot, del quartetto Kedroff e della pianista Maria Luisa Faini, con l'orchestra senese ad archi.

PARMA (Società dei Concerti). — Oltre i pianisti Giesecking, Zanella e Nunzio Montanari, si presenteranno i violinisti Renardy, Priano e Cillario; i violoncellisti Selmi e la Buranello; le cantatrici Zambardino e Ziliani-Bian-

chi; i Quartetti Poltronieri, di Bologna e Lener.

GENOVA (Istituto Fascista di Cultura). — I sette concerti della stagione saranno tenuti dall'Orchestra da camera con i violinisti Abussi, Priano e Felicati; con la soprano Adami Corradetti; i pianisti Criseuolo, Piccoli e Giannina Cuomo; e il violoncellista Lippi. Dirigeranno i maestri Mario Barbieri, Pedrollo, Gedda, Giovannini e Costaguta.

VERONA (Amici della Musica). — Sono in programma dieci concerti dal dicembre al maggio. Saranno affidati ai pianisti Bralowski, Aesxbacher, Vidusso; ai violinisti Ciompi e Francescatti; al Quartetto della Camera romana ed a quello Kolisch; al Duo Amfitheatro-Puliti Santoliquido e Busch-Serkin. Un concerto di « scambio » sarà prescelto dal Ministero della C. P.

MODENA (Amici della musica). — Ha inaugurato la stagione il 9 c. m. l'Orchestra Filarmonica di Berlino. Seguiranno, fino ad aprile, altre nove udizioni dei pianisti Scarpini, Vidusso e Uniusky; dei violinisti Gioconda De Vito e Odnoosoff; d'un Quintetto vocale, del Trio ungherese, del Quartetto Kolisch e dell'Orchestra sinfonica di Budapest (direttore Karl Krueger).

PADOVA (B. Cristofori). — Promette due concerti sinfonici, tre di presentazione (la violinista Carminelli e le pianiste Golia e Mandolfi) e dodici ordinari. In questi ultimi si presenteranno i pianisti Backhaus e Gorini; i violinisti Renardy, Prihoda e Cillario; i Duo Kraus-Goldberg e Mainardi-Lorenzoni; i Quartetti Ungherese, Ferro e Kolisch; il Quintetto strumentale di Parigi ed il Gruppo Strumentale italiano.

Il Quintetto di strumenti a fiato di Amburgo eseguirà prossimamente per la prima volta in GERMANIA, in un concerto della Filarmonica, la Suite di Carabella per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno.

Un progetto è stato presentato per la riorganizzazione de l'Opéra e dell'Opéra comique di Parigi. I due teatri saranno affidati ad un UFFICIO DEI TEATRI LIRICI NAZIONALI FRANCESI, del quale sarà l'amministratore il signor Rouché che così bella prova ha fatto al massimo teatro parigino.

Per festeggiare il 150° ANNIVERSARIO DEL SOGGIORNO DI MOZART A PRAGA, si è inaugurata una targa commemorativa, in ceco, sulla facciata della casa ove aveva composto il *Don Giovanni*.

La città di Bayreuth celebrerà solennemente, in questo mese, il CENTENARIO DI COSIMA WAGNER, sua « cittadina onoraria ». Un suo busto sarà inaugurato nel Ludwig Sieber-

Festhalle, ove sono anche quelli delle altre celebrità di Bayreuth.

Un brillante esperimento di DIREZIONE DI ORCHESTRA A DISTANZA ha effettuato lo scienziato zurighese dott. Fischer nella Legazione Svizzera di Berlino.

Il procedimento è più che altro interessante per il fatto che gli esecutori, cioè l'orchestra, sono lontani dal maestro e possono risiedere in altra città. Fra il maestro direttore e gli esecutori vengono poste delle linee telefoniche; una di tali linee serve al maestro per la direzione a distanza, che si effettua con l'aiuto d'un pianoforte suonato in sordina e di numerose istruzioni vocali. Ogni numero dell'orchestra è munito d'una cuffia, che gli consente l'ascolto del piano e delle parole. L'altro filo telefonico trasmette la musica eseguita dall'orchestra e finisce in un potente altoparlante, situato nella sala che ospita i cori, i solisti ed i direttori della parte vocale. Qualunque linea telefonica può essere usata per questi collegamenti, e la riproduzione della parte strumentale riesce fedelissima, come fedelissima ed omogenea riesce la riproduzione del complesso vocale-strumentale.

NECROLOGIO

Condoglianze vivissime inviamo ai signori Max, Alfredo e Ugo Ricordi, soci della nostra Casa, per la morte — avvenuta ad Allassio il 18 novembre u. s. — della loro adorata mamma, la eletta signora PAOLA BARRET VEDOVA RICORDI.

A Napoli, il 4 dicembre, è morto dopo grave infermità, il maestro RODOLFO FALVO, uno dei più popolari e noti compositori di canzoni napoletane. Ne scrisse qualche centinaio e moltissime di esse ebbero larga e meritata notorietà. Da ricordare, specialmente « Canzone Garibaldina » (1914) su versi di Libero Bovio e « Dicitincello vuie », un recentissimo successo. Aveva 63 anni.

HENRY CAIN, illustre letterato francese ed uno dei più apprezzati librettisti, è morto a Parigi lo scorso novembre. Scrisse per Massenet i libretti di *Cendrillon*, del *Don Quichotte*, della *Navarrese* e di *Sapho*, questi due ultimi in collaborazione, rispettivamente, con Claretie e Bernède.

Compose per Dupont il libretto della *Cabrera* e collaborò a quello della *Marcella* di Giordano. Più recentemente sono da ricordare i libretti per *Cyrano di Bergerac* di Alfano e per l'*Aiglon* di Honegger e Ibert, entrambi tratti dai ben noti lavori di Rostand.

Aveva compiuto gli ottant'anni, ma conservava intatto lo spirito giovanile che lo rendeva caro e simpatico a tutti.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

DE RUSSIS AVENA (A.) (E. R. 1930). *Trenta Bassi*, per l'esame di Cultura musicale generale (B) L. 3,—

PIANOFORTE

RESPIGHI (O.) (124185). *Antiche Danze ed Arie*. Azione coreografica in 4 Quadri. Scenari di C. Guastalla. (A) L. 10,—

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 1927). *Otto Preludi*. (B) L. 8,—

ZANELLA (A.) (124137). *Poema fantastico*. (A) L. 8,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

RESPIGHI (O.) (124097). *Antiche Danze ed Arie per Liuto*. Terra Selve. Riduz. di G. Ramella. (A) L. 10,—

DUE PIANOFORTI

BRAHMS (G.) (E. R. 1931). *Variazioni sopra un tema di Paganini*, Op. 83. Serie I. Trascrizione di R. Silvestri. (B) L. 8,—

GUERRINI (G.) (124035). *Due Tempi di Concerto*, per Piano ed Orchestra. Riduz. dell'Autore. (A) L. 12,—

CANTO E PIANOFORTE

GHEDINI (G. F.). *MARIA D'ALESSANDRIA*. Tre Atti e 4 Quadri di C. Meano. (A) L. 50,—

GHIONE (F.) (124095). *Luce, vita, amore* (S-T). (A) L. 5,—

— (124100). *Il cantore innamorato*. Tre liriche (S-T): 1. In alto è la gloria — 2. Mai più! — 3. Ma sei ritornata. (A) L. 6,—

— (124131). *Dop la vendemia* (Dopo la vendemmia). Arieta monferrina (S-T). Versi di L. Maggi. Testi piemontese ed italiano. (A) L. 5,—

MASSARANI (R.) (124096). *Due Madrigali* (S-T): 1. Brunetta. Versi di autore ignoto del sec. XVI. — 2. *Morir vorrei*. Versi di G. Boccaccio. (A) L. 5,—

VENE (R.) (124157). *Musica e luce* (MS-Br). Parole di A. Luzzatto. (A) L. 5,—

CORO CON PIANOFORTE

ZANDONAI (R.) (124152). *I Cavalieri di Ekeon*. Atti 3^o: Coro di Natale, per Voci maschili, Violino solista e Celesta (o Pianoforte). (A) L. 5,—

ARCHI CON PIANOFORTE

D'AMBROSI (D.). *Due Pezzi per Violoncello e Pianoforte*:

— (124076). 1. *Arioso*. (A) L. 5,—

— (124077). 2. *Allegro*. * * * 6,—

PILATI (M.) (124081). *Tamnarrieta* (dagli «Echi di Napoli»). Trascrizione per Violino e Pianoforte dell'Autore. Revis. violinistica di G. Ferrari. (A) L. 5,—

VIVALDI (A.) (124112). *Concerto per Violoncello in Mi minore* (Gentili). Trascrizione per Viola di M. Fighera. (A) L. 10,—

STRUMENTI A FIATO

BRANDALEONE (G.) (E. R. 1929). *Sol Capricci per Oboe*. (B) L. 8,—

CUNEO (A. F.) (E. R. 1928). *Metodo teorico-pratico per Cornetta in Si b*, Op. 224. (B) L. 8,—

ORCHESTRA

GHIONE (F.) (124152). *Scol d'Aleramo*. Piccola Suite per Orchestra da camera. Part. in-10^o. (A) L. 15,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

MARINUZZI (G.) (124063). *Rito nuziale* (Calotta). (A) L. 8,—

LA ROSA PARODI (A.) (123996). *Omaggio a Vivaldi*, con Pianoforte solista (Calotta). (A) L. 12,—

PUCCINI (G.). *LA FANCIULLA DEL WEST*. Fantasia (Weninger):

— (123971) per grande Orchestra. (A) L. 10,—

— (123972) per Piccola Orchestra. * * * 8,—

— (123973) per Orchestra da sala. * * * 8,—

ZANDONAI (R.) (123627). *LA FANNA AMOROSA*. Atto II. Bolero (Calotta). (A) L. 8,—

LIBRETTI

GUASTALLA (C.). *Antiche Danze ed Arie*. Scenario per una azione coreografica su musiche di O. Respighi. (A) L. 2,—

MEANO (G.). *MARIA D'ALESSANDRIA*. Tre Atti e quattro Quadri per la musica di G. F. Ghedini. (A) L. 3,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA CORALE con o senza accompagnamento

BATTEN (A.). *Two Short Anthems*. (Oxford University Press, London).

BACH (J. S.). *Notette, Singet dem Herrn ein neues Lied*. (E. Eulenburg, Leipzig).

BULL (J.). *Almighty God, who by the Leading*. Verse Anthem for five Voices for the Feast of the Epiphany. (Oxford University Press, London).

CAIRATI (A.). *Calgenlieder für 4 stimmigen gemischten Chor oder für Solobesetzung*. (Edit. Euterpe, Zürich).

DALLA PICCOLA (L.). *Set Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. 1^a Serie per voci miste, senza accomp.; a) Il coro delle malmartinate; b) Il coro dei malmartigliati. (S. A. Carisch, Milano). L. 10,—

DE BONIS (A.). *Repertorium Vocale*. Ad chorum duarum Vorum aequalium Organo vel Harmonio costante. (Soc. Ed. Internazionale, Torino).

EAST (M.). *When Israel came out of Egypt*. Verse Anthem for five Voices. (Oxford University Press, London).

GALLETTI (P. M.). *Ave! del Mare Stella* per Solo e Coro di tre voci pari, accompagnam. di Pianoforte. L. 3,50. — *E sonato mezzogiorno*. Canto unioistico a tre voci pari e Pianoforte. L. 3. (Tip. Portiuncola, S. Maria degli Angeli).

GESUALDO (G.). *Baci soavi e cari* (from 'Madrigali a 5 voci, 1613). (Oxford University Press, London).

JESINGHAUS (W.). *Framento*. Coro Virile. Poesia di Valerio A. (presso l'A., Lugano).

MUNDY (J.). *Sing Joyfully*. Verse Anthem for Bass Solo and Chorus. (Oxford University Press, London).

PARIBENI (G. C.). *Ninna Nanna* per Soprani e Contralti. Poesia di E. Moschino. (S. A. Carisch, Milano). L. 2,—

TYE (C.). *I will extol thee*. Anthem for four Voices. (Oxford University Press, London).

TONELLI (G. L.). *Inno all'Italia Imperiale*. Parole di G. Grim. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—

CANTO E PIANOFORTE

BARTOS (F.). *Burlesky*. (Hudební Matice, Praha).

BILLI (V.). *Celebri stornelli e Canti popolari toscani*. Raccolti ed elaborati. (R. Mauri, Firenze). L. 7,50

CAIRATI (A.). *La nascita di Gesù*. Canti per il S. Natale. (Edition Euterpe, Zürich).

CALTABIANO (S.). *Cinque Liriche*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—

CAMPOGALLIANI (E.). *Castello in aria*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—

CELSI (C.). *Myricae*. Melodie Pascoliane. (S. A. Carisch, Milano). L. 8,—

DESDERI (E.). *Le Canzoni della Notte*. Versi di U. Betti. (S. A. Carisch, Milano). L. 10,—

FANCIULLI (G.). *Le Canzoncine di Pino*. (La Scuola Edit., Brescia).

FASANO (R.). *Muse Lirica dai «Castigos d'Ennargestu» di A. Casula*. (S. A. Carisch, Milano). L. 6,—

FRAGAPANE (P.). *La Passeggiata*. Poesia di U. Betti. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 6,—

GATTI (C.). *Piccola Cantata*. Poesia di L. Orsini. Per la nasetta di Maria Pia di Savoia. (S. A. Carisch, Milano). L. 12,—

— *Cinque Canti popolari sicinesi*. Poesia di L. Orsini. (S. A. Carisch, Milano). L. 15,—

GIACCHINO CUSENZA (M.). *Valentino*. Versi di G. Pascali. L. 6. — *Il Piantante*. Poesia di G. Cucchetti. L. 6. (A. Forlivesi & C., Firenze).

GUARINO (C.). *Sette pagani*. Parole di C. Guarino. (S. A. Carisch, Milano). L. 10,—

GURITOSI (E.). *Canti infantili*. Parole di E. Rosato. (S. A. Carisch, Milano). L. 8,—

HAENDEL (G. F.). *E partiral mia vita? — Lungi dal mio bel Name. — Dolce mio ben. — Da sete ardente afflito*. Accompagnamento di Pianoforte di H. Mulzer. (Kistner & Siegel, Leipzig).

MEDICUS (V.). *Ultima rose*. Testo di O. Henschke. (S. A. Carisch, Milano). L. 4,—

MONTELEONE (G.). *Fiamme sulla neve*. Operetta in 3 atti e 4 quadri. Parole di G. Ginobli. (V. Biagiotti, Firenze). L. 12,50

RICCIOLI-ORECCHIA. *Fiorita di Canti*. Cinque Cori per fanciulli. (R. Mauri, Firenze). L. 8,—

TORQUATI (G.). *Notturmo veneziano*. Lirica. Versi di S. E. il Cardinale P. La Fontaine. (Ed. Grafiche Urcione, Viterbo).

Indice delle materie pubblicate nel 1937

(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI, CORRISPONDENZE E CRITICHE

ABBADO M. — Quando è nato A. Stradivari? (172).

AUTORI DIVERSI. — Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nel 1936 (78).

— «Be Lear» di A. Ghislanzoni (150).

— I Littorali dell'Arte (143).

— Rassegna di musica contemporanea a Roma (143).

— Le feste Stradivariane a Cremona (225).

— Il Festival di Venezia (296).

— Opere nuove a Bergamo (334).

— La Sagra musicale dell'Umbria (337).

— Le Celebrazioni sarde (337).

— Beckmesser, Hans Sachs e l'asino (370).

BONAVENTURA A. — G. B. Lulli nel 150^o anniversario della morte (287).

BRUGGEMANN A. — Lettere dalla Germania (62, 236, 339).

— Cr. W. Gluck (361).

CASELLA A. — Musica contemporanea e pubblico (321).

CLAUSETTI C. — Teatri lirici all'aperto (281).

COSTARELLI N. — La «Toccata» di G. Petraschi e la musica pura (48).

DE NAPOLI G. — I centenari melodrammatici del 1937 (8).

DE RENSIS R. — Critici italiani a Parigi occhi all'arte di Verdi (327).

FARA G. — Caratteri musicali: Puccini (205).

FLEISCHMANN H. R. — Lettere da Vienna (27, 147, 263, 377).

GAVAZZENI G. — L'Abraam e Isaac di Pizzetti (399).

LANCELLOTTI A. — Il potere della musica (368).

LORENZONI R. — Una «prova» con A. Fogazzaro a S. Bastian (160).

LUCIANI S. A. — Il mito della canzone popolare (12).

LUIN E. I. — Orme di Pergolesi in Europa (165).

LUPO B. — Vocalisti nello stile moderno (88).

MARCHESENI C. G. — Musica presepiale in Napoli (495).

PASTURA F. — Gridi e cantilene del popolo siciliano (83).

RINALDI M. — Giovani musicisti romani (Bizzelli, Peragallo, Tocchi) (243).

SALLUSTIO G. — «Lumawig e la Saetta» di Lina di (55).

— «Ginevra degli Almieri» di Peragallo (99).

SARTORI C. — Ancora due parole su E. Montali (408).

SCHNABL-ROSSI R. — Lettere da Parigi (25, 144, 299).

SCUDERI G. — «L'uccezia» di Respighi (97).

— «La morte di Frise» di Rocca (178).

TEBALDINI G. — Giovanni Legrenzi (125).

VARRO M. — Rachmaninoff e Stravinskij (3).

VIVIANI F. — L'infestato degli Incantesimi (253).

WERNER BOLLERT. — L'opera « Giselda » di Piccini (43).

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Beethoven, ramo di Mechen (410).
A. Bolso e Costantino Palumbo (174).
Il Carpanino (93).
I concerti nelle scuole (256).
Un concerto memorabile (257).
Gomes Carlo (Lettere di) (132).
Hindemith (Profilo di) (213).
Musicista (Per la professione di) (15).
Parigi (L'Esposizione di) (331).
Pasta Giadina (La decadenza di) (214).
Radio (Il senso uditivo e la) (51).
Salisburgo (Gli italiani e la vita musicale di) (291).
Tokio (La vita musicale a) (372).
Trecento (Nuova luce su) (14).
Zingari (La musica e gli) (52).

RIVISTE

MILANO. — Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale (16, 52, 133, 175, 215, 332, 410).
— Corriere della Sera (94).
— Musica Sacra (52, 175, 257).
— Popolo d'Italia (257).
— Rivista musicale italiana (16, 133, 215, 292, 332).
BOLOGNA. — Il Resto del Carlino (133).
CAGLIARI. — L'Unione Sarda (134, 292).
CATANIA. — Il Popolo di Sicilia (134).
COMO. — Broletto (52).
FERRARA. — Il Corriere Padano (133).
FIRENZE. — La Nazione (133).
GENOVA. — Il Giornale di Genova (410).
NAPOLI. — L'Arte Pianistica (134).
— Il Roma (134).
PERUGIA. — Perugia (411).
ROMA. — Bollettino Ceciliano (52, 134, 257, 292, 332).
— Il Musicista (94, 134, 175, 215, 257, 292, 332).
— Note d'Archivio (52, 133, 411).
— Piazza (175).
— Rassegna Dorica (16, 52, 95, 134, 175, 215, 257, 292, 373, 411).
— Rivista Nazionale di Musica (16, 52, 94, 134, 215, 257, 292, 332, 411).
— La Tribuna (94, 134, 215, 257, 292, 411).
TORINO. — Rassegna musicale (16, 52, 94, 133, 257, 292, 332, 410).
— La Stampa (52).
URBINO. — Rassegna dell'istruzione artistica (175).

BERLINO. — Die Musik (17, 53, 95, 135, 176, 215, 253, 293, 333, 374, 411).
— Allgemeine Musik Zeitung (17, 54, 95, 135, 176, 216, 258, 293, 333, 374, 411).
— Neues Musikblatt (54, 135).
— Signale für die Musikalische Welt (17, 54, 95, 135, 176, 216, 259, 293, 333, 374, 411).
BRAUNSCHWEIG. — Wöchentliche Musikerkleidung (18, 54, 96, 136, 259, 293, 333, 374, 411).
BUENOS AIRES. — Opera (333).
DUSSELDORF. — Mitteilungen für katholische Kirchenmusik (96).
GINEVRA. — Dissonances (18, 54, 96, 136, 216, 259, 333, 374, 412).
— Le Rhythme (18, 216, 259, 333).
KASSEL. — Deutsche Musikkultur (54, 136, 216, 293, 374).
LONDRA. — The Chesterian (17, 95, 135, 258, 332, 374).
— Monthly Musical Record (17, 53, 95, 135, 258, 292, 332, 373, 412).

— The Musical Times (17, 53, 95, 135, 176, 258, 292, 332, 374, 412).
— Music and Letters (53, 176, 292, 373).
MAGONZA. — Neues Musikblatt (15, 333, 411).
NUOVA YORK. — Modern Music (18, 95, 177, 259).
— The Musical Quarterly (96, 216, 333, 412).
PARIGI. — Le Guide du Concert (15, 53, 95, 135, 175, 215, 373, 411).
— Le Guide Musical (16, 53, 135).
— Le Ménestrel (16, 53, 95, 135, 175, 215, 258, 292, 332, 373, 411).
— Le Monde Musical (373, 411).
— Musique et liturgie (373).
— Revue Grégorienne (95, 135, 175, 292, 332).
— Revue Liturgique et Musicale (16, 95, 175, 215, 332).
— Revue Musicale (16, 53, 134, 215, 258, 332, 373, 411).
— Revue de Musicologie (53, 258, 411).
PRAGA. — Der Aufakt (54, 96, 177, 259, 374, 412).
RATISBONA. — Musica Sacra (18, 95, 136, 374, 411).
— Zeitschrift für Musik (17, 36, 136, 177, 216, 259, 293, 333, 374).
RIO DE JANEIRO. — Revista Brasileira de Musica (259).
SANTIAGO. — Revista de Arte (412).
VARSAVIA. — Muzyka (259).
VIENNA. — Musica (18, 54, 96, 136, 177, 216, 374, 412).
— Musica Divina (18, 54, 96, 136, 177, 216, 293, 374, 412).
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung (18, 54, 96, 136, 216, 259, 293, 333, 374, 412).

TEATRI

(19, 55, 97, 137, 178, 217, 260, 284, 334, 375, 413).

PRIME RAPPRESENTAZIONI

— AZZOLINI A. — Wanda (151).
— BOSSI R. — La Burla valdostana (335).
— CAMUSSI E. — Il volto della Vergine (56).
— CANONICA P. — Miranda (101).
— CARDUCCI E. — Amore sono chiave (334).
— CASELLA A. — Il Deserto senese (179).
— CORONA R. — Rossella e il mostro (59).
— D'OLLONE M. — La Samaritaine (300).
— FRANK M. — La signora forestiera (263).
— GANDINO A. — Imelda (19).
— GHEDINI G. F. — Maria d'Alessandria (334).
— GHISLANZONI A. — Re Lear (180).
— HARSANYI. — Les invités (300).
— HONEGGER e IBERT. — L'Algon (139).
— IBERT (v. Honegger).
— JACCHIA M. — Stella d'Oriente (334).
— KALMAN. — L'imperatrice Giuseppina (139).
— KLENAU von P. — Rembrandt van Rijn (65).
— KUSTEPER A. — Il servitore di due padroni (341).
— LUALDI A. — Lumwig e la Saetta (55).
— MAGNI A. — Le nemiche d'Adamo (217).
— MASSARANI R. — Boè (335).
— MENOTTI G. C. — Amelia al ballo (217).
— MULLER S. W. — Nozze di coccagna (229).
— ODDONE E. — Pinocchio (59).
— PAUMGARTNER B. — Rosalinda a Napoli (27).
— PERAGALLO M. — Ginevra degli Almieri (99).
— PEROSI L. — Il sogno interpretato (139).
— RESPIGHI O. — Lucrezia (97).
— PEUTTER H. — La Kermesse di Delft (341).
— RIETI V. — David triomfante (26).
— RIVIER J. — La Venizienne (300).
— ROCCA L. — La morte di Priam (178).
— ROSENTHAL M. — La Poêle noire (300).
— ROUSSEAU S. — Promenades dans Rome (26).
— ROUSSEL A. — Le testament de la tante Caroline (145).
— SCHOECK O. — Massimilla Doni (229).
— STRADIVARI M. — Nozze in Turenna (56).
— THIRIET M. — La véritable histoire du Docteur (300).
— Le bourgeoise de Falaise (303).

WAGNER-REGENY. — La brocca spezzata (343).
WENZL-TRAUNFELS. — L'espiazione (177).
WOLF-FERRARI G. B. — Sogno di Nana'e di un Ba-
billa (217).

CONCERTI

(22, 59, 103, 140, 183, 218, 261, 296, 336, 376, 415).

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO

(25, 62, 144, 226, 263, 299, 339, 377).

VARIE

(143, 186, 220, 337).

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

ALFANO F. (238).
AKIMENKO C. (385).
ALTMANN W. (106, 177).
AMANN J. (230).
ANDREAE V. (384).
ARNHEIM R. (418).
ARTOM C. (346).
AUTERI MANZOCCHI S. (149).
AXMAN E. (31).

BABIN V. (352).
BACH J. S. (31, 268, 386).
BACH-LA ROTELLA (110).
BALDACCIO B. (152).
BARONI G. (268).
BASSI L. (420).
BECHERINI B. (69).
BENINTENDE P. (305).
BERAN J. (68).
BIANCHINI G. (419, 420).
BILLI V. (306).
DOCCHERINI L. (307).
BOER (de) W. (192).
BOGHEN F. (267).
BONA G. (305, 306).
BONELLI E. (31).
BOSSI C. A. (309).
BRERO G. C. (353, 420).
BRUERS A. (380).
BRUGNOLI-PAISELLO (306).
BRUHNS N. (385).
BRUSA A. R. (30).
BUCKEN E. (417).
BUTTNER H. (417).

CAIRATI A. (382, 419).
CAMPODONICO G. B. (267, 419).
CANTELOUBE J. (151).
CARABELLA E. (194).
CARRUBA R. (304).
CASELLA A. (379).
CASELLA-VIVALDI (231).
CASTAGNONE R. (349).
CASTELNUOVO TEDESCO (M. (108, 151, 232, 347).
CELLA G. (422).
CELSI G. (421).
CESARI G. (301).
CHESTER-Library (267).
CHOPIN F. (31, 309).
CICCIONESI R. (231).
CILEA F. (234).

COCCHI L. (268).
CONSOLINI G. (31).
CORELLI A. (352).
CORSI M. (107).
CORTESE L. (351).
CORTI A. (421).
COWELL H. (191).

DALLAPICCOLA L. (349).
DALL'ARGINE C. (268).
D'ANELLA G. (109).
DAPHEDA G. (309).
DAUGE M. (109).
DE ANGELES VALENTINI E. (346, 351).
DE BONIS A. (282).
DE BREVILLE P. (108).
DELACHI P. (191).
DE LA PRESLE J. (352).
DELLA CORTEA (69, 303).
DELVINCOURT C. (152).
DE NAPOLI G. (30).
DESDERI E. (109).
DETHERIDGE J. (418).
DI PIETRO P. (420).
DOBEREINER C. (385).
DOHRN E. (30).
DONDERER G. (304).
DONOSTIA R. P. (386).
DUPONT J. (153).

ESPOSITO M. (308).
Esterpe (Collezione) (382).
EWEN D. (306).

FASANO R. (384).
FELINE J. (31, 386).
FELLERER K. G. (389).
FERRARI TRECATE L. (151, 383).
FRAZZI V. (350, 351).
FREY E. (153).
FRIEDMANN G. (423).
FRÖBERGER J. (309).
FROMONT DELUNE L. (31).
FRONTINI P. P. (152).
FUGA S. (305, 349, 351).
FUSSMANN W. (266).

GABUCCI A. (31).
GALETTI P. M. (382).
GATTI C. (383).
GAVAZZENI G. A. (302, 344).
GEBHARDT R. (423).

GEDDO A. (150).
GENTILI A. (269).
GESUALDO C. (383).
GHEDINI G. F. (347, 348, 349).
GHISI F. (67).
GIACCHINO CUSENZA M. (108, 421).
GIORDANO M. (304).
GIERSCHNER O. (345).
GIURANNA B. (71, 151, 192, 308).
GOBESSI L. (352).
GOMES J. (418).
GOTTLIEB G. (191).
GRIMM F. K. (109).
GROVERMANN C. H. (351).
GUARINO G. (421).
GUBITOSI E. (305, 306, 309).
GUERRINI G. (151, 266, 350).
GUILLOU R. (31, 108).
GULLI F. (109).

HAAS R. (106).
HAASER H. (423).
HAEFFLIN M. (109).
HAENDEL G. F. (31, 347, 386, 421).
HARSANYI T. (152).
HAYEMANN G. (191).
HICKMANN H. (417).
HLOBIL E. (32, 109, 152, 308).
HONEGGER A. (422).

JACOB G. (266).
JACOBSON M. (152, 305).
JACQUES DALCROZE E. (68).
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (189).
JEPPESSEN K. (189).
JESINGHAUS W. (421).

KARJINSKI N. (422).
KOECHLIN Ch. (301).
KONSTANTINOFF K. (422).
KOTSCHAU J. (422).
KRANZ A. (310).
KUSCHKE K. (266).
KVAPIL J. (109).

LANDOWSKI W. Z. (150).
LA ROTELLA-BACH (110).
Latin Church Music (382).
LAUBER I. (422).
LAZAR-LEVY (31).
LAZZARI A. (30).
LAZZARI S. (232).
LISZT F. (421).
LONGAS P. (152, 192, 310).
LONGO A. (232, 306, 332).
LOTT W. (303).
LUALDI A. (71, 150).

MACH H. (68).
MALIPIERO G. F. (110, 156, 271, 419).
MARIETTI P. (423).
MARINUZZI G. (198).
MASETTI E. (108).
MASSARANI R. (192, 305, 313, 384).

MATEKA B. (266).
MC CLEARY (109).
MEDTNER N. (153).
MESSIAN O. (267).
MINSMER J. (305).
MIROUZE M. (192).
MONTANARO C. (309).
MONTELEONE G. (306).
MORONI G. E. (192).
MORTARI V. (351).
MOSCHETTI A. (352).
MOTTU A. (351).
MUCCI R. (418).
MULE G. (72, 232, 419).
MULLER S. W. (351).
MURTULA G. (386).
MUSELLA S. (74).

NAPOLI J. (270).
NAVARRA U. (380).
NERETTI L. (418).
Neues Beethoven Jahrbuch (417).
NORDIO C. (381).

PAISELLO-BRUGNOLI (306).
PARDINI D. L. (30).
PARIBENI G. C. (383).
PEDRON C. (304, 306, 346).
PERAGALLO M. (113).
PERGOLESI G. B. (108, 190).
PERSICO M. (152, 192, 420).
PETRASSI G. (34, 151, 385, 424).
PFITZNER H. (152).
PICCIOLI G. (110).
PIERNE G. (111).
PITTALUGA G. (192).
PIZZETTI I. (32, 154, 381).
PLATTI G. (231).
POOT M. (32).
PORFORA N. A. (349).
PORRINO E. (35, 308).
POULENC F. (153, 385).
PRATELLA F. B. (70).
PREITE C. (69).
PRESLE (de La) J. (352).
PRESTI G. (271).
PUCCINI G. (265).

RAVEL M. (422).
RECHNITZER-MOELLER H. (31).
REGLI G. (73, 420).
RENDANO A. (265).
RESPIGHI O. (111, 183, 194).
RHO E. (30).
RICCIOLI O. E. (421).
RICHARDSON A. (351).
RICHTER-HALLE H. (149).
RICHTER-HAASER H. (423).
RIETI V. (384).
RIGACCI B. (109, 351).
RIVIER J. (306).

ROCCA L. (150, 233, 271, 308, 348, 386).
ROCCHI BURLAMACCHI C. (305, 306).
ROCHAT A. (231).
ROESGEN-CHAMPION M. (31, 351).

- ROSSSELLINI R. (31, 307).
ROSSI G. (351).
ROTA N. (349).
ROUSSEL A. (388).
RUBINI G. (422).
- SALLUSTIO G. (188).
SALVIUCCI G. (116).
SAMMARTINI G. B. (382).
SANTOLIVUDDO F. (235).
SCANFERLA B. (384).
SCHAUSS E. (110).
SCHOCH R. (688).
SCHUTZ JH. G. (269).
Schweizerische Jahrbuch für Musikwissenschaft (159).
SCHWERKE J. (303).
SEELIG P. I. (192).
SELVAGGI R. (267).
SFILIO F. (345).
SILVESTRI R. (307).
SINGLETON Ch. (107).
SINIGAGLIA L. (380).
SMETANA F. (285).
SPEZZAFERRI L. (306).
STAHL W. (380).
STEFAN P. (389).
STEINEKE W. (29).
STOLZENBERG G. (268).
SZALOWSKI A. (270, 351).
SZIGETI B. (394).
SZIMANOWSKI K. (351).
- TANSMAN A. (270, 351, 386).
TAUT K. (239).
TEDOLDI A. (32, 268).
TELEMANN G. Ph. (351).
- THIENEMANN H. (348).
TIBALDI CHIESA M. (379).
TESSONI F. (423).
TOCCHI G. L. (268).
TOPPI G. (109).
TOURNEMIRE C. (347).
TRAPP M. (191).
TSCHEREPIN A. (304).
Tudor Church Music (382).
VALABREGA T. (345).
VAN DE WALL W. (107).
VANELLO G. (152).
VECCHI O. (70).
VESSELLA A. (149).
VETTER W. (29).
VIDUSSO C. (191).
VIVALDI A. (269).
VIVALDI-CASELLA (231).
VOLL W. (280).
- WACHSMANN K. (106).
WALTHER K. (269).
WALTON W. (352).
WATZ H. (280).
WOLF FERRARI E. (73, 305).
WOLFF HELLMUTH C. (379).
- ZANDONAI R. (74, 110, 102, 383).
ZANIER F. (231).
ZANKE H. (153, 304, 352).
ZANOLLI V. (152).
ZECCHI A. (270, 352).
ZERR L. (387).
ZILCHER P. (352).

CONCORSI

(37, 75, 114, 157, 198, 236, 273, 311, 353, 387, 425).

NOTIZIE

(37, 75, 115, 157, 196, 237, 274, 312, 353, 387, 426).

NECROLOGIO

- AUTORI F. (385).
BADINI E. (275).
BARTERA G. (117).
BEKKER P. (156).
BIANCO P. (117).
BOSSI A. (159).
BRUGNOLI A. (275, 283).
GAIN H. (427).
CARAVAGLIOS G. (77).
DA VENEZIA F. (355).
DE FEO F. (117).
DONINI A. (77).
FALVO R. (427).
FERRANTI G. (239).
FRONTE G. (39).
GENNARELLI E. (159).
GERSHWIN G. (315).
GIORGINI A. (77).
- HUBAY E. (117).
JANCOVICH A. (77).
KLICKA J. (159).
MAGRI P. (315).
MAZZA M. (77).
MENOTTI D. (77).
PACINI L. (109).
PIERNE G. (315).
PIRANDELLO L. (39).
RAMPONE E. (109).
RANZATO V. (109).
RICORDI E. (77).
RIVA O. (39).
ROUSSEL A. (315).
POVESCALI A. (39).
SALVIUCCI G. (315).
SZIMANOWSKI K. (159).
TAGLIAFERRI E. (117).

- TIRINDELLI P. A. (77). VIALE R. (117).
TRASSELLI VARVARO V. (239). WIDOR Ch. (159).
TRONCHI P. (315). WILLMAN T. (159).

BIBLIOGRAFIA

(40, 80, 118, 160, 200, 240, 276, 316, 355, 392, 428).

BRANI MUSICALI

- CARABELLA E. — *Giro tondo del fanciullo*. Tra pagine 220-221.
CASTELNUOVO TEDESCO M. — *Lucertolina*. Tra pagine 140-141.
CERCIGNANI M. — *Navola*. Tra pag. 100-101.
CILEA F. — *Berceuse*. Tra pag. 336-337.
DE BELLIS E. — *Colloquio*. Tra pag. 296-297.
FARINA G. — *Povero dono*. Tra pag. 258-259.
LONGO Ach. — *Sonata in Si*. Tra pag. 20-21.
MILANI J. — *Talor la granocchiella nel pantano*. Tra pag. 374-375.
NAPOLI J. — *Pianto 'e mamma*. Canzone antica. Tra pag. 60-61.
ODDONE E. — *Antica canzone del lago di Lecco*. Tra pag. 374-375.
POZZOLI E. — *Devanti al presepio*. Tra pag. 412-411.
TOCCHI G. L. — *La lepre, il tordo, il pesce*. Tra pagine 180-181.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

L'ITALIA CHE SCRIVE

RASSEGNA PER IL MONDO CHE LEGGE

fondata e diretta da

A. F. FORMIGGINI EDITORE IN ROMA

(quello del *Chi è*, dei *Classici del Ridere*, dei *Profili*, della *Enciclopedia delle Enciclopedie*, dei *Classici del Diritto*, dell'*Anekdottica*, delle *Apologie*, delle *Polemiche*, delle *Lettere d'Amore*, ecc. ecc.).

È IL PIÙ VECCHIO - IL PIÙ GIOVANE
IL PIÙ DIFFUSO PERIODICO
BIBLIOGRAFICO NAZIONALE

Commenta, preannuncia, incita il moto culturale della Nazione. - La intera collezione costituisce un vero dizionario di consultazione bibliografica.

Provvede all'aggiornamento periodico del

CHI E' ?

DIZIONARIO DEGLI ITALIANI D'OGGI
ANNO XXI 1938 (XVI)

OGNI FASCICOLO MENSILE L. 3,00

ABBONAMENTO L. 25 — ESTERO L. 30

Per gli Abbonati a questo periodico
Italia e Colonie L. 22,50 - Estero L. 27,50

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

Bellini (V.)	Pizzetti (I.)	Respighi (O.)
<i>Norma</i> L. 100	<i>Dèbora e Jaèle</i> L. 100	<i>Belfagor</i> L. 100
BOITO (A.)	<i>La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac</i> L. 60	SPONTINI G.
<i>Mefistofele</i> L. 100		<i>La Vestale</i> L. 100
<i>Nerone</i> " 100	PUCCHINI (G.)	VERDI (G.)
DONIZETTI (G.)	<i>Manon Lescaut</i> " 100	<i>Rigoletto</i> L. 100
<i>L'Elisir d'amore</i> L. 100	<i>La Bohème</i> " 100	<i>Il Trovatore</i> " 100
MASCAGNI (P.)	<i>Tosca</i> " 100	<i>La Traviata</i> " 100
<i>Iris</i> L. 100	<i>Madama Butterfly</i> " 100	<i>Un Ballo in maschera</i> " 100
MONTEMEZZI (I.)	<i>La Fanciulla del West</i> " 100	<i>Aida</i> " 100
<i>L'Amore dei tre Re</i> L. 100	<i>Gianni Schicchi</i> " 60	<i>Otello</i> " 100
MONTEVERDI (C.)	<i>Il Tabarro</i> " 60	<i>Falstaff</i> " 100
<i>Il ballo delle ingrate</i> . Trascrizione ed instrumentatione di A. Toni L. 40	<i>Suor Angelica</i> " 60	WAGNER (R.)
PONCHIELLI (A.)	<i>Turandot</i> " 100	<i>Parsifal</i> (Testo italiano e tedesco) L. 100
<i>La Gioconda</i> L. 100	ROSSINI (G.)	ZANDONAI (R.)
	<i>Il barbiere di Siviglia</i> . Nuova edizione controllata sull'autografo L. 60	<i>Conchita</i> L. 100
		<i>Francesca da Rimini</i> " 100

EDIZIONI RICORDI

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANI DI MUSICA

- MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2 (angolo Via S. Raffaele).
- NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.
- PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56
- ROMA.
G. Ricordi e C. - Via C. Battisti, 120.
- TORINO.
Chenna Leandro. - Via Piave, 3.
- TRIESTE.
Tedeschi e Obersenz. - Corso Vitt. Em., 26.
- BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.
- LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
- LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
- PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi. - 18, Rue de la Pépinière.
- NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.
- S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Rua 24 de Maio, 18.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

- Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicuraz. Milano. - Via Lauro 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Naz. del Grammfono. - Via Domenichino, 14.
Soc. Fonografica Columbia. - Piazza Castello, 16.



